

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie I

# Geistliche Gesangswerke

WERKGRUPPE 2: LITANEIEN, VESPERN  
BAND 1: LITANEIEN

VORGELEGT VON  
HELLMUT FEDERHOFER UND  
RENATE FEDERHOFER-KÖNIGS



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · PARIS · LONDON · NEW YORK

1969

En coopération avec le Conseil international de la Musique  
Editionsleitung: Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm

Die wissenschaftlichen Editionsarbeiten zu diesem Band  
wurden gefördert mit Hilfe der Stiftung Volkswagenwerk

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS  
Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND  
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK  
VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

ÖSTERREICH  
Österreichischer Bundesverlag Wien

SCHWEIZ  
und alle übrigen hier nicht genannten Länder  
Bärenreiter-Verlag Basel

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Hellmut Federhofer und Renate  
Federhofer-Königs, Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie 1,  
Werkgruppe 2, Band 1.

Die vier Litaneien dieses Bandes erscheinen auch als Einzelpartituren mit  
Aufführungsmaterial (BA 4762–4765).

---

Alle Rechte vorbehalten / 1969 / Printed in Germany

## INHALT

Vorwort . . . . .	VI
Zum vorliegenden Band . . . . .	VII
Faksimile: Blatt 1 <sup>r</sup> des Autographs von KV 109 (74 <sup>e</sup> ) = Nr. 1 . . . . .	XIX
Faksimile: Blatt 10 <sup>v</sup> des Autographs von KV 109 (74 <sup>e</sup> ) = Nr. 1 . . . . .	XX
Faksimile: Blatt 1 <sup>r</sup> des Autographs von KV 125 = Nr. 2 . . . . .	XXI
Faksimile: Eine Seite der Stimme <i>Violino II</i> aus dem handschriftlichen Stimmenmaterial von KV 125 = Nr. 2 . . . . .	XXII
Faksimile: Blatt 1 <sup>r</sup> des Autographs von KV 195 (186 <sup>d</sup> ) = Nr. 3 . . . . .	XXIII
Faksimile: Blatt 1 <sup>r</sup> des Autographs von KV 243 = Nr. 4 . . . . .	XXIV
Faksimile: Blatt 22 <sup>r</sup> des Autographs von KV 243 = Nr. 4 . . . . .	XXV
Faksimile: Blatt 48 <sup>r</sup> des Autographs von KV 243 = Nr. 4 . . . . .	XXVI
1. <i>Litaniae Lauretanae B. M. V.</i> für Soli, gemischten Chor, Orchester und Orgel KV 109 (74 <sup>e</sup> ) . . . . .	3
2. <i>Litaniae de venerabili altaris Sacramento</i> für Soli, gemischten Chor, Orchester und Orgel KV 125 . . . . .	23
3. <i>Litaniae Lauretanae B. M. V.</i> für Soli, gemischten Chor, Orchester und Orgel KV 195 (186 <sup>d</sup> ) . . . . .	135
4. <i>Litaniae de venerabili altaris Sacramento</i> für Soli, gemischten Chor, Orchester und Orgel KV 243 . . . . .	251
Anhang	
1. Erste, gestrichene Fassung des <i>Viaticum</i> aus: <i>Litaniae de venerabili altaris Sacramento</i> KV 125 . . . . .	375
2. Streichung nach T. 94 des <i>Pignus</i> aus: <i>Litaniae de venerabili altaris Sacramento</i> KV 125 . . . . .	376
3. Streichung nach T. 118 des <i>Pignus</i> aus: <i>Litaniae de venerabili altaris Sacramento</i> KV 125 . . . . .	378
4. Streichung nach T. 132 des <i>Pignus</i> aus: <i>Litaniae de venerabili altaris Sacramento</i> KV 125 . . . . .	380

## VORWORT

Die *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) bietet der Forschung auf Grund aller erreichbaren Quellen – in erster Linie der Autographe Mozarts – einen wissenschaftlich einwandfreien Text, der zugleich die Bedürfnisse der musikalischen Praxis berücksichtigt. Die NMA erscheint in zehn Serien, die sich in 35 Werkgruppen gliedern:

- I: Geistliche Gesangswerke (Werkgruppe 1–4)
- II: Bühnenerwerke (Werkgruppe 5–7)
- III: Lieder und Kanons (Werkgruppe 8–10)
- IV: Orchesterwerke (Werkgruppe 11–13)
- V: Konzerte (Werkgruppe 14–15)
- VI: Kirchengesamtsätze (Werkgruppe 16)
- VII: Ensemblemusik für größere Solo-Besetzungen (Werkgruppe 17–18)
- VIII: Kammermusik (Werkgruppe 19–23)
- IX: Klaviermusik (Werkgruppe 24–27)
- X: Supplement (Werkgruppe 28–35)






Zu jedem Notenband erscheint gesondert ein Kritischer Bericht, der die Quellenlage erörtert, abweichende Lesarten oder Korrekturen Mozarts festhält sowie alle sonstigen Spezialprobleme des betreffenden Werkes bzw. Bandes behandelt.

Innerhalb der Werkgruppen und Bände werden die vollendeten Werke nach der zeitlichen Folge ihrer Entstehung angeordnet. Skizzen, Entwürfe und Fragmente werden als Anhang an den Schluß des betreffenden Bandes gestellt. Skizzen etc., die sich nicht werkmäßig, sondern nur der Gattung bzw. Werkgruppe nach identifizieren lassen, werden, chronologisch geordnet, in der Regel an das Ende des Schlußbandes der jeweiligen Werkgruppe gesetzt. Sofern eine solche gattungsmäßige Identifizierung nicht möglich ist, werden diese Skizzen etc. innerhalb der Serie X, Supplement (Werkgruppe 30: *Studien, Skizzen, Entwürfe, Fragmente, Varia*), veröffentlicht. Verschollene Kompositionen werden in den Kritischen Berichten erwähnt. Werke von zweifelhafter Echtheit erscheinen in Serie X (Werkgruppe 29: *Werke von zweifelhafter Echtheit*). Werke, die mit größter Wahrscheinlichkeit unecht sind, werden nicht aufgenommen.

Von verschiedenen Fassungen eines Werkes oder Werkteiles wird dem Notentext grundsätzlich die als endgültig zu betrachtende zu Grunde gelegt. Vorformen bzw. Frühfassungen und gegebenenfalls Alternativfassungen (bei Opern z. B. Einlagestücke für spätere Aufführungen) werden im Anhang des betreffenden Bandes wiedergegeben.

Die NMA verwendet die Nummern des Köchel-Verzeichnisses (KV); die z. T. abweichenden Nummern nach der dritten und ergänzten dritten Auflage von A. Einstein (KV<sup>3</sup> bzw. KV<sup>3a</sup>) sind in Klammern beigefügt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV<sup>6</sup>) vermerkt.

Mit Ausnahme der Werktitel, der Vorsätze, der Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutaten und Ergänzungen des Bandbearbeiters in den Notenbänden gekennzeichnet, und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, *tr*-Zeichen) und Ziffern durch kursive Typen; Hauptnoten, Akzidenzien vor Hauptnoten, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich; Bogen und Schwellzeichen durch Strichlegung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel, Generalbaß-Bezeichnung sowie Akzidenzien vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. Bei den Ziffern bilden diejenigen zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. eine Ausnahme: sie sind stets kursiv gestochen, wobei die ergänzten in kleinerer Type erscheinen. In der Vorlage irrtümlich oder aus Schreibbequemlichkeit ausgelassene Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt.

Der jeweilige Werktitel sowie die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebene Bezeichnung der Instrumente und Singsstimmen zu Beginn eines jeden Stückes sind normalisiert, die Partituranordnung ist dem heutigen Gebrauch angepaßt; der Wortlaut der originalen Titel und Bezeichnungen sowie die originale Partituranordnung sind im Kritischen Bericht wiedergegeben. Die originale Schreibweise transponierend notierter Instrumente ist beibehalten. Die alten *c*-Schlüssel sind, soweit sie in den Vorlagen für Singstimmen oder Tasteninstrumente verwendet werden, durch die heute üblichen Schlüsselzeichen ersetzt, jedoch zu Beginn der ersten Accolade im Vorsatz angegeben. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (d. h.  statt ); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung von der Notationsform her nicht möglich. Die NMA verwendet in all diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift ,  etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bögen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten sind grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Dynamische Zeichen werden in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for*: und *pia*: Die Gesangstexte werden der modernen Rechtschreibung angeglichen. Der Basso continuo ist in der Regel nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt.

Zu etwaigen Abweichungen editionstechnischer Art vergleiche man jeweils das Vorwort des Bandbearbeiters („Zum vorliegenden Band“) und den Kritischen Bericht.

Die Editionsleitung

## ZUM VORLIEGENDEN BAND

Zu den größeren kirchenmusikalischen Werken Mozarts zählen neben Messen, Requiem und Vespern die im vorliegenden Band veröffentlichten vier Litaneien, die sämtlich in Salzburg entstanden sind. Von der ersten italienischen Reise (13. Dezember 1769 bis 28. März 1771) zurückgekehrt, nahm Mozart seinen Dienst als erzbischöflicher Konzertmeister wieder auf und schuf – wohl noch ganz im Banne des Erlebten stehend – sein mit Mai 1771 datiertes erstes Werk dieser Gattung, KV 109 (74<sup>e</sup> = Nr. 1), eine *Lauretansische Litanei*<sup>1</sup>. Es folgte zwischen seinem zweiten Italienaufenthalt (13. August bis 15. Dezember 1771) und dem dritten (24. Oktober 1772 bis 13. März 1773) die im März 1772 beendete Sakramentslitanei<sup>2</sup> KV 125 (= Nr. 2). Zwischen Reisen nach Wien und München entstand während eines längeren Aufenthaltes in Salzburg im Jahre 1774 die zweite *Lauretana* KV 195 (186<sup>d</sup> = Nr. 3), dagegen wurde die zweite Litanei *de venerabili altaris Sacramento* KV 243 (= Nr. 4) im März 1776 fertiggestellt. Mit diesem Werk leistete Mozart seinen letzten und zugleich umfangreichsten Beitrag zur Litaneikomposition.

Die bereits in frühchristlicher Zeit nachweisbare Litanei stellt – wie der Name sagt<sup>3</sup> – einerseits ein Bittgebet in der ständigen Wiederholung von Akklamationen, andererseits hinsichtlich Ausführungsart die Form eines Wechselgebetes dar. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts erlebte die mehrstimmige Vertonung dieser in lateinischer Sprache abgefaßten Gebetsformeln, die später auch verdeutscht wurden, ihre erste Blütezeit<sup>4</sup>. Die Fülle und Vielfalt von Litaneiebeten läßt sich aus deren Verwendungszweck erklären. Sie sind teils in der Liturgie verankert, teils haben sie zugleich oder ausschließlich in der Volksfrömmigkeit ihren bleibenden Niederschlag gefunden. Während sich in der *Lau-*

*retana* die Gottesmutter-Verehrung als beredter Ausdruck widerspiegelt, kündigt die Sakramentslitanei von Lobpreis, Verehrung und Heilswirkung der Eucharistie<sup>5</sup>. Der im Jahre 1587 von Papst Sixtus V. (1585–1590) genehmigte *Lauretana*-Text zeichnet sich durch eine sinnvolle und eigenständige Struktur aus. Nach den üblichen Einleitungsabschnitten sind die besondere Stellung Mariens im Heilsgeschehen, in der himmlischen Hierarchie und ihre daraus resultierenden Ehrenvorteile Gegenstand eingehender Betrachtung. Da sie von allen Litaneien dem persönlichen Ausdrucksbedürfnis und dem allgemeinen Volksempfinden wohl am stärksten entgegenkommt, ist sie am häufigsten vertont worden. Die Sakramentslitanei dagegen trägt mehr privaten Charakter, und ihre Anrufungen können – je nach Diözese – voneinander abweichen. In ihrem Aufbau zeigt sie eine starke Abhängigkeit von der Allerheiligenlitanei. Pflege fand sie u. a. während des 40stündigen Gebets, am Fronleichnamfest, bei Sakramentsandachten, auch in der klösterlichen Gemeinschaft und bei den Bruderschaften, anlässlich von Wallfahrten und Prozessionen. Mozart vertonte nur einen Teil ihres Textformulars. Alle nach *Pignus futurae gloriae* folgenden Vokative mit Ausnahme des dreimaligen *Agnus Dei* fehlen. Aus theologischer Sicht sind in den letzten Jahren zwei umfassende Publikationen der *Lauretana* gewidmet worden<sup>6</sup>, während entsprechende Arbeiten über die Sakramentslitanei vorläufig noch fehlen, was wohl aus der mehr sekundären Bedeutung dieser Litanei, ihrem geringeren liturgischen Wert und nicht zuletzt aus ihren Textvarianten in den einzelnen Diözesen resultiert.

\*

Die Musikforschung hat sich bisher nur spärlich mit der Erforschung der Litanei befaßt<sup>7</sup>, die von der zweiten Hälfte des 16. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts

<sup>1</sup> Sie trägt auch den Namen *Lauretana*; etymologisch abzuleiten von Loreto, lateinisch *lauretum* = Lorbeerhain, einem italienischen Städtchen, das zu den ältesten Marienwallfahrtsorten zählt und in der Provinz Ancona, unweit des Adriatischen Meeres liegt.

<sup>2</sup> Andere gebräuchliche Titel der Sakramentslitanei lauten: *Litaniae Corporis Christi*; *Litaniae Sacrosanctae Eucharistiae*; *Litaniae de sanctissimo Sacramento*.

<sup>3</sup> Er ist aus dem griechischen λιτανεία vom klassischen λιτή, lateinisch *litanía* oder volkstümlich *letania* abzuleiten. Siehe dazu Bruno Stäblein, Artikel *Litanei*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 8. Kassel etc. 1960, Sp. 989 ff.

<sup>4</sup> Joachim Roth, *Die mehrstimmigen lateinischen Litaneikompositionen des 16. Jahrhunderts*, Regensburg 1959 (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung* 14).

<sup>5</sup> Roth, a. a. O., S. 31, 50.

<sup>6</sup> Johannes Antonius Eduardus van Dodewaard, *Die Lauretansche Litanei*, Mainz (1959); Carl Kammer, *Die Lauretansche Litanei*, Innsbruck (1960).

<sup>7</sup> Stäblein, a. a. O., Sp. 1003: „Eine eingehende Darstellung der Litanei-Komposition ist noch immer ein Desiderat der Forschung“. Vgl. Hans Peter Schanzlin, *Zur Geschichte der Litanei im 17. Jahrhundert*, in: *Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Köln 1958*, Kassel etc. 1959, S. 259 bis 261; Karl Gustav Fellerer, *Mozarts Litaneien*, in: *Bericht über die musikwissenschaftliche Tagung der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg 1931*, Leipzig 1932, S. 136–141.

eine vorläufig noch nicht überschaubare Fülle mehrstimmiger Vertonungen erfahren hat. Sie erfreuten sich in den süddeutsch-österreichischen Ländern mit Wien und Salzburg als musikalischen Zentren sowie in den prunkvollen Kloster- und Wallfahrtskirchen dieses Raumes hoher Wertschätzung und ständiger Pflege. Namhafte, in Wien oder im Wiener Einflusssbereich tätige Komponisten wie Johann Joseph Fux, Antonio Caldara, Franz Tuma, Georg Zechner, Georg Reutter d. J. und Giuseppe Bonno hinterließen zahlreiche Litanen. Im Salzburger Kreis traten Matthias Sigismund Biechteler, Heinrich Ignaz Franz und Karl Heinrich Biber, Johann Ernst Eberlin, Anton Cajetan Adlgasser, Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart sowie Michael Haydn, als Klosterkomponisten Marianus Königsperger<sup>8</sup>, Johann Adam Scheibl, Ägidius Schenk, Florian Wrastill, Franz Aumann u. a. mit solchen Werken hervor.

Eine wichtige Quelle für Nachrichten von Aufführungen mehrstimmiger Litanen stellen die Salzburgerischen Kirchen- und Hofkalender<sup>9</sup> mit ihren Übersichten der Hoffeste dar. So heißt es im Kalender für 1772, daß anlässlich des am Palmsonntag, 12. April, beginnenden und durch vier Tage währenden 40stündigen Gebets im Dom abends „gegen halbe 7 Uhr auf dem grossen Chor unter zahlreich- und wohlbesetzter Musik eine Litaney gehalten“ wird. Ferner fand zum Fest des heiligen Nepomuk am 16. Mai und während der Oktav in der Hofkapelle zu Mirabell gegen 5 Uhr die Aufführung einer Litaney „in Bedienung der Hofmusik“ statt. „Auch wird dieses Fest bey den PP. Franciscanern feyerlich mit einer Litaney die ganze Octav celebriert“. Ähnlich wurde im sogenannten Lazarett- und Arbeitshaus das Fest des heiligen Rochus am 16. August „und die ganze Octav hindurch Nachmittag gegen 5 Uhr mit einer musikalischen Litaney unter Aussetzung des allerhöchsten Guts“ und am 29. September das Fest des heiligen Michael in der Michaelskirche von der Erzengel-Michael-Bruderschaft „sammt einer wohl angestellten musikalischen Litaney die ganze Octav hindurch gehalten“.

Darüber hinaus berichten zwei im Druck vorliegende zeitgenössische, aber voneinander unabhängige Tagebuch-Aufzeichnungen, wie sie durch Joachim Ferdinand

von Schiedenhofen<sup>10</sup>, einen Freund der Familie Mozart, für die Jahre 1774–1778 einerseits, und durch Mozarts Schwester Maria Anna (Nannerl)<sup>11</sup> aus der Zeit 1776 bis 1783 andererseits, überliefert sind, von etlichen Aufführungen. Beide Quellen ergänzen einander. Bei Schiedenhofen beziehen sich fünf Eintragungen auf Litanen von Adlgasser<sup>12</sup>, Michael Haydn<sup>13</sup> und zwei auf Mozart, dessen große Sakramentslitaney KV 243 nach einer Predigt für die fürsterzbischöfliche Beamten-schaft am Palmsonntag 1776 (31. März) im Dom erstmals zur Aufführung gelangte<sup>14</sup>. Vermutlich dasselbe Werk erklang aus dem gleichen Anlaß in der Karwoche 1778 (14. April) abermals in der Domkirche<sup>15</sup>. In einem an seine Frau und seinen Sohn gerichteten Brief vom 12. April 1778 schreibt Leopold Mozart<sup>16</sup>, der u. a. auf dieselbe Aufführung Bezug nimmt, daß der Kastrat Francesco Ceccarelli, Mitglied der Salzburger Hofkapelle, dabei „alle Solo“ sang, was sich wohl nur auf die Sopransoli beziehen kann. Elf Notizen Maria Annas (Nannerl) betreffen Wiedergaben von Litanen

<sup>10</sup> Otto Erich Deutsch, *Aus Schiedenhofens Tagebuch*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1957, Salzburg 1958, S. 15–24.

<sup>11</sup> „Daß in den folgenden Tagebuchblättern Eintragungen über Processionen und andere kirchliche Vorgänge so zahlreich sind, ergibt sich aus der religiösen Einstellung Nannerls und aus der Zugehörigkeit der Mitglieder der Familie Mozart zu verschiedenen katholischen Bruderschaften.“ Vgl. Walter Hummel, *Nannerl Mozarts Tagebuchblätter mit Eintragungen ihres Bruders Wolfgang Amadeus*, Salzburg/Stuttgart (1958), S. 12.

<sup>12</sup> [1776:] „1. April: Nachmittags um 6 uhr gieng ich in die Letzte Stund [Stundengebet], wo die Predig von P: Primus, und eine gute Litaney von Adlgasser war.“ Vgl. Deutsch, a. a. O., S. 20.

[1777:] „24. März: Abends um 6 uhr im Domb in die Predigt des P: Primus, dann bliebe ich bey der Litaney des Adlgasser.“ A. a. O., S. 22.

[1778:] „12. April [Palmsonntag]: Um 5 uhr in die Dicasterialstund [Gebetsstunde der fürsterzbischöflichen Beamten-schaft] im Domb, wo ich danne bis 1/28 uhr bliebe. Die Litaney ware vom Adlgasser seel.“ A. a. O., S. 24.

<sup>13</sup> [1776:] „2. April: In die letzte Stund um 1/27 uhr, wo eine treffliche Litaney vom Haiden gemacht wurde.“ A. a. O., S. 20.

[1778:] „13. April: Um 6 uhr im Domb zur letzten Stund. Die Litaney ware von hiesigen Haiden.“ A. a. O., S. 24.

<sup>14</sup> „Nachmittag um 5 uhr mit den Dicasterien [Beamten-schaft der fürsterzbischöflichen Zentralverwaltung] im Domb zur Predig des P: Simpert: Schwarzhueber, und bey der neuen Litaney vom Mozart.“ A. a. O., S. 20.

<sup>15</sup> „Um 4 uhr in die Dicasterialstund [s. o.]. Bis zur Litaney, die vom jungen Mozart ware.“ A. a. O., S. 24.

<sup>16</sup> Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (im folgenden zitiert als „Bauer–Deutsch“), 4 Textbände, Kassel etc. 1962/63, II, Nr. 446, S. 337, Zeile 5 ff.: „In der Hofnung etwa durch die morgige Post etwas von euerm beydersseitigem Wohlstand zu hören, schreibe heute voraus, daß wir heute des seel: Adlgassers, morgen des Haydn und am dienstag des Wolfgang's Lytaney machen. Sgr: Ceccarelli wird in der letzten Lytaney alle Solo, und bey den goldenen Salve das Regina Cæli singen“.

<sup>8</sup> Friedhelm Zwickler, *Frater Marianus Königsperger OSB (1708 bis 1769)*. — Ein Beitrag zur süddeutschen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts, phil. Diss. Mainz 1964.

<sup>9</sup> Vgl. auch das Verzeichnis der Hoffeste im Kalender von 1757, wiedergegeben in: Leopold Mozart, *Ausgewählte Werke*, eingeleitet und herausgegeben von Max Seiffert, Leipzig 1908, S. XVII ff. (= DTB IX/2).

der bereits genannten Komponisten<sup>17</sup> sowie Eberlins<sup>18</sup> und Domenico Fischietti<sup>19</sup>, darunter drei ihres Bruders. So vermerkt sie am 23. Mai 1776: „ist in mirabell die litanie von meinen brudern gemacht worden“<sup>20</sup>. In der kleinen Hofkapelle von Schloß Mirabell, der Sommerresidenz des Fürsterzbischofs, wurden nämlich ab 15. Mai Marienandachten abgehalten<sup>21</sup>. Auf Grund der bescheidenen Instrumentierung und des geringen Umfangs der im Mai 1771 vollendeten ersten *Lauretanschen Litanei* KV 109 (74<sup>c</sup>) nimmt Karl Pfannhauser wohl zu Recht an, daß es sich um eine Aufführung dieses Werkes handelt, das Mozart vermutlich überhaupt für die Maiandachten in dieser kleinen Hofkapelle mit ihrem räumlich beschränkten Chor komponierte<sup>22</sup>. Die große Besetzung der zweiten *Lauretana* KV 195 (186<sup>d</sup>) spricht dagegen eindeutig für eine Aufführung im Dom. Auf eine der beiden Sakramentslitaneien KV 125 oder KV 243 bezieht sich Maria Annas Notiz vom 30. März 1779: „dann in die litanie hinein, die Bruders Sache war.“<sup>23</sup>, denn Schiedenhofen erwähnt drei Jahre vorher (1776) für den 31. März eine Aufführung von KV 243<sup>24</sup>. Dagegen kommt für Palmsonntag, 13. April 1783, gelegentlich des großen Stundengebetes im Salzburger Dom, nur eine Wiedergabe von KV 125 in Frage, weil Maria Anna ausdrücklich vermerkt: „den 13 ten [April 1783] die ältere Litanie von wolfgang gemacht worden“<sup>25</sup>.

Im Briefwechsel der Familie Mozart finden ausschließlich die beiden Sakramentslitaneien Erwähnung. Vater Leopold erbittet am 14. Dezember 1774 von München aus bei seiner Frau die Zusendung einer eigenen in

D-dur und jener von Wolfgang in B-dur (KV 125) zwecks Aufführung beim Stundengebet am Neujahrstag 1775 in der Liebfrauenkirche zu München<sup>26</sup>. Er bestätigt zwar am 21. Dezember 1774 aus München den ordnungsgemäßen Empfang beider Werke<sup>27</sup>, erwähnt aber hinsichtlich ihrer Aufführung nichts. Von Mannheim aus berichtet der junge Mozart am 20. November 1777<sup>28</sup> seinem Vater etwas umständlich über eine beabsichtigte Aufführung einer Sakramentslitanei im Augustiner-Chorherrenstift Heilig Kreuz zu Augsburg: „Nun haben sie mich alle, und auch der H: Praelat, geplagt, ich möchte ihnen doch eine lytania de venerabili geben. ich sagte ich habe sie nicht bey mir. ich wuste es auch wirklich nicht gewis. ich suchte, und fand sie nicht . . . ich sagte . . . schreiben sie meinen Papa . . . Nun thun sie was sie wollen. wenn sie ihnen eine schicken wollen, so schicken sie die letzte die ex E: denn sie können alles besezen, es kommen zur selben Zeit vielle leüte zusammen, sie beschreiben sie gar, denn das ist ja ihr größtes fest.“ Im Antwortschreiben vom 1. Dezember 1777<sup>29</sup> schlägt Vater Leopold vor: „Ich würde es ihnen aber lieber Copierter um den puren Copistenpreiß, als in der Spart schicken . . . über das weist du, daß manches bey deinen Sparten nicht gut zu lesen ist, wenn manns nicht schon in der übung hat. Ich liebe, daß es recht geschriben seye und keine schmutzigen flickereyen und fehler.“ Erst ein halbes Jahr später benachrichtigt der Vater seinen Sohn<sup>30</sup>: „auf ergangenes Ansuchen habe deine beyden Lytanien de Venerabili zum hl: Kreuz nach Augsp: schreiben lassen, und die sind den 10<sup>ten</sup> und 11<sup>ten</sup> Tag May |: wo die grosse Procession alda ist |: somit allem Beyfahl gehalten worden.“ Alle diese Aufzeichnungen und Briefe zeigen, daß sich schon zu Lebzeiten Mozarts dessen Litaneien auch außerhalb Salzburgs hoher Wertschätzung erfreut haben.

\*

In Anlehnung an die durch Spätvenezianer und Neapolitaner des 17. und 18. Jahrhunderts geschaffene Form der Kantaten-Litanei und in Übereinstimmung mit der Salzburger Tradition verteilt Mozart den Text auf mehrere musikalische Einzelsätze. Sie entsprechen in Hinblick auf Form, Tempo, Tonart und Instrumen-

<sup>17</sup> [1776, April:] „den 1 ten war die grosse litanie vom adlgasser“, Bauer–Deutsch I, Nr. 321, S. 528, Zeile 2; [1776, Mai:] „17 ten war die litanie in mirabell von adlgasser.“, Bauer–Deutsch I, Nr. 321, S. 530, Zeile 50; [1783, April:] „den 15 ten die Litanie vom adlgasser“, Bauer–Deutsch III, Nr. 740, S. 265, Zeile 5; [1776, April:] „den 2 ten war die grosse litanie vom haiden“, Bauer–Deutsch I, Nr. 321, S. 528, Zeile 4; [1783, April:] „den 14 ten die Litanie vom haiden“, Bauer–Deutsch III, Nr. 740, S. 265, Zeile 4.

<sup>18</sup> [1776, Mai:] „den 15 ten war die litanie von Eberlin die erste litanie in Mirabell“, Bauer–Deutsch I, Nr. 321, S. 529, Zeile 42; [1776, Mai:] „den 18 ten war die litanie in Mirabell von hr Eberlin“, Bauer–Deutsch I, Nr. 321, S. 530, Zeile 51.

<sup>19</sup> [1776, Mai:] „den 16 ten ein litante in mirabell von fishietti gemacht worden“, Bauer–Deutsch I, Nr. 321, S. 529, Zeile 44.

<sup>20</sup> Bauer–Deutsch I, Nr. 321, S. 530, Zeile 63.

<sup>21</sup> Vgl. Hummel, a. a. O., S. 107a.

<sup>22</sup> A. a. O., 107b f.

<sup>23</sup> Bauer–Deutsch II, Nr. 523, S. 541, Zeile 17 f.

<sup>24</sup> Vgl. Anmerkung 14.

<sup>25</sup> Bauer–Deutsch III, Nr. 740, S. 265, Zeile 3. Vgl. Karl Pfannhauser, *Nannerl Mozarts Tagebuchblätter mit Eintragungen ihres Bruders Wolfgang Amadeus — Eine Forschungs-Studie zur gleichnamigen Publikation*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, Jg. 8, Salzburg 1959, S. 15.

<sup>26</sup> Bauer–Deutsch I, Nr. 301, S. 505, Zeile 24 ff.

<sup>27</sup> „Deine Brief habe sammt den 2 Lytanien, und dem heutigen Brief erhalten“, Bauer–Deutsch I, Nr. 305, S. 508, Zeile 4.

<sup>28</sup> Bauer–Deutsch II, Nr. 376, S. 136, Zeile 36 ff.

<sup>29</sup> Bauer–Deutsch II, Nr. 382, S. 157 f., Zeile 78 ff.

<sup>30</sup> Bauer–Deutsch II, Nr. 457, S. 381, Zeile 74 ff.

tierung dem Gesetz des Kontrastes, um dem aus einer Gebetsformel bestehenden Text eine in sich abgerundete Gestalt zu verleihen. Dazu dient der *stile antico* wie er damals verstanden und gelehrt wurde ebenso wie der *stile moderno*. Ihre Verbindung ergab einen für die damalige Kirchenmusik typischen Mischstil. Stets haben Elemente weltlicher Musik Eingang in die Kirchenmusik gefunden. Zu Mozarts Zeit sind jene vor allem an einer der Oper entlehnten Melodik mit Koloraturen und Trillerkadenzen erkennbar, die den subjektiven Grundton der als Arien und Solo-Abschnitte gestalteten Textteile bestimmen. Meist teilen ihn auch homophone und polyphonierende Chorstellen, deren Ausdrucksbreite von Jubel und gläubiger Zuversicht bis zur Zerknirschung reichen kann, wovon selbst die stets wiederkehrende Bittformel „*miserere nobis*“ keine Ausnahme macht, wie ein Vergleich von KV 195 (186<sup>d</sup>), *Kyrie*, Takt 78 ff., mit KV 109 (74<sup>e</sup>), *Agnus Dei*, Takt 38 ff., zeigt. Einen objektiven, überpersönlichen Grundton wahren dagegen alle jene Abschnitte, in denen Chorpolyphonie, Vokalfuge und Cantus-firmus-Bearbeitung in Erscheinung treten. Sie sind nicht auf das betende Subjekt, sondern auf Person und Gegenstand der Anbetung bezogen.

Gleichwie die Messen sich in *missae breves* und *missae solennes* scheiden, lassen auch die Litaneien nach Aufbau, Umfang und Instrumentation eine Trennung in solche einfachen und festlicheren Charakters zu. Den ersteren gehören KV 109 (74<sup>e</sup>), den letzteren die übrigen drei Litaneien Mozarts an. Als Vorlage für KV 109 (74<sup>e</sup>) diente offenbar Leopold Mozarts Marienlitanei in F-dur<sup>31</sup>. Beide Kompositionen weisen dieselbe Gliederung in fünf Einzelsätze (*Kyrie* — *Sancta Maria* — *Salus infirmorum* — *Regina Angelorum* — *Agnus Dei*) sowie fast dieselben Tempo- und Taktangaben und die gleiche Besetzung und Instrumentation auf. Letztere beschränkt sich auf das aus zwei Violinen, Baß und Orgel zusammengesetzte „Kirchentrio“, wenn man von den *Colla-parte*-Posaunen, die die drei unteren Vokalstimmen im Einklang verstärken, absieht. — Das *Kyrie*, das sich aus der sogenannten Einleitungsformel und den an die drei göttlichen Personen gerichteten Einzelanrufungen zusammensetzt, besteht nach Art der *missa brevis* aus einem einzigen Chorsatz in dreiteiliger Form.

<sup>31</sup> *Lauretanische Litanei* F-dur, für 4 Singstimmen, Violine I, II, Orgel; (außerdem Stimmen für Trombone I, II, III, und Fagott; erst aus späterer Zeit Corno I, II); Salzburg, Dom-Musikarchiv; Stimmen. Vgl. DTB, a. a. O., IX/2, S. XLVIII, Nr. 9. — Renate Fedethofer-Königs, *Mozarts „Lauretanische Litaneien“ KV 109 (74<sup>e</sup>) und 195 (186<sup>d</sup>)*, in: *Mozart-Jahrbuch 1967*, Salzburg 1968, S. 113 f.

Schon hier zeigt sich, wie sehr Mozart die textliche Gliederung, die eine Zweiteiligkeit nahelegen würde, rein musikalischen Gesichtspunkten unterwirft. Der nächste Abschnitt *Sancta Maria* besteht aus allen Marianischen Anrufungen, d. h. Maria wird als Heilige, Mutter und Jungfrau samt ihren Titeln und Ehrenvorzügen angerufen. Dem dritten Abschnitt *Salus infirmorum*, der die vier Patronatsanrufungen zusammenfaßt, fällt eine retardierende Funktion zu. Er besteht aus zwei Teilen. In Übereinstimmung mit Eberlin, Adlgasser, Leopold Mozart und Michael Haydn wählt Mozart entsprechend dem herben Text zunächst Molltonart, langsames Tempo und offene Form, indem die dritte Anrufung „*Consolatrix afflictorum*“ in einen Halbschluß in g-moll mündet, während die vierte „*Auxilium Christianorum*“, die erst nach dem Seesieg von Lepanto 1571 durch Papst Pius V. (1566–1572) in die Litanei aufgenommen wurde<sup>32</sup>, einem kurzen Allegro-moderato-Teil anvertraut ist und von G- nach B-dur moduliert. Dadurch wird dieser chorische Abschnitt von stark modulierendem Charakter zur Vorbereitung des vierten Abschnittes *Regina Angelorum* in Es-dur mit den acht sogenannten Heiligenkreis-Anrufungen und den vier Anrufungen, die den persönlichen Auszeichnungen Mariens gelten. Es ist der einzige, ausschließlich den vier Solostimmen vorbehaltene Satz, dessen Melodik stark an die Buffo-Oper anklängt. Das abschließende, Solo und Tutti vereinigende *Agnus Dei* zeichnet sich durch die Gestaltung des „*miserere nobis*“ aus, dem von insgesamt 55 Takten allein 25 zufallen. In Moll-eintrübungen und Trugschlüssen, die der Textausdeutung dienen und den endgültigen Schluß verzögern, kündigt sich Mozarts persönlicher Ausdruck in diesem Werk am stärksten an.

Auf künstlerisch weit höherer Stufe steht seine zweite Marienlitanei, die trotz Übereinstimmung in Satzzahl, Gliederung des Textes und meist auch im Tempo ungefähr den dreifachen Umfang der ersten erreicht. Das in dieser nur schwach angedeutete symphonische Prinzip kommt hier zum vollen Durchbruch. Schon dem *Kyrie* liegt eine voll ausgebildete Sonatenform mit zweitem Thema, Durchführung und Reprise zugrunde; die langsame Einleitung begegnet auch bei Eberlin<sup>33</sup> und Vater Leopold<sup>34</sup>. Auch der Aufbau aller übrigen Sätze wird

<sup>32</sup> Vgl. Kammer, a. a. O., S. 166.

<sup>33</sup> *Lauretanische Litanei* B-dur, für 4 Singstimmen, Violine I, II, Corno I, II, Orgel; Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: Mus. Mss. 3232n, Nr. 2; Partitur. 1. *Kyrie* = *andante*; 2. *Kyrie* — *Sancta Trinitas* = *allegro*.

<sup>34</sup> *Lauretanische Litanei* Es-dur, für 4 Singstimmen, Violine I, II, Viola I, II, Oboe I, II, Trombone I, II, III, Corno I, II, Fagott, Orgel, Violone (Stimme für Fagott fehlt); Salzburg, Dom-Musik-



mehr oder minder stark von der Sonatenform geprägt. Das um Oboen, Hörner und Violen gegenüber der ersten *Lauretana* bereicherte Orchester tritt in Ritor-nellen selbständig hervor. Wieder entsprechen sich der zweite und vierte Satz, die als Solosätze mit Tutti-Einwürfen den Geist der Oper beschwören. Am wertvollsten sind das ebenfalls zum vierten Satz geöffnete *Salus infirmorum* und das *Agnus Dei*, das mit seiner unnachahmlichen Melodik, ausdrucksstarken Harmonik und zarten Instrumentierung zu den kirchenmusika-lischen Perlen Mozarts zählt.

Von den beiden Sakramentslitaneien, die der Verehrung des eucharistischen Geheimnisses dienen, übertrifft die erste in B-dur, KV 125, ihr Vorbild, eine Sakraments-litanei in C-dur von Leopold Mozart<sup>35</sup>, an Ausdrucks- und Gestaltungskraft bei weitem. Aber bei keiner an-deren Litanei scheint Leopolds verbessernde Hand nach Ausweis des Autographs stärker beteiligt gewesen zu sein als bei dieser. KV 125 und 243 stellen ein lebendiges Zeugnis für die damalige, an Vorbilder und Überliefe-rung gebundene Salzburger Kirchenmusik dar<sup>36</sup>, ohne die Originalität Mozarts zu verleugnen. Entgegen Alfred Einstein<sup>37</sup> stimmt der Text in beiden Werken völlig überein. Nur weicht die textliche Gliederung der beidemal neunsätzigen Folge (*Kyrie — Panis vivus — Verbum caro factum — Hostia sancta — Tremendum — Panis omnipotentia* bzw. *Dulcissimum convivium — Viaticum — Pignus — Agnus Dei*) insofern geringfügig voneinander ab, als in KV 243 die Anrufungen „*Panis omnipotentia*“, „*incruentum sacrificium*“ und „*cibus et conviva*“ noch in den Abschnitt *Tremendum* einbezo-gen werden, so daß der folgende Abschnitt erst mit *Dulcissimum convivium* und nicht mit *Panis omnipoten-tia* wie in KV 125 einsetzt. Maßgebend hierfür war Mozarts Absicht, dem *Tremendum*, das seit frühester Zeit ein textausdeutender Tuttisatz war<sup>38</sup> und in KV 125 nur 19, in KV 243 dagegen 32 Takte umfaßt, größere Ausdruckskraft zu verleihen. Entgegen sonstiger Gepflogenheit läßt Mozart das *Tremendum* am

Schluß wiederholen, umrahmt dadurch die obigen drei Anrufungen und führt neben Oboen und Hörnern vom Instrumentalbau gelöste Fagotte und sonst nur als *Colla-parte*-Instrumente verwendete Posaunen ein. Clarintrompeten kommen in KV 125, Flöte, Oboe und Violoncello als konzertierende Instrumente im *Agnus Dei* von KV 243 vor. Überhaupt ist der Anteil des Orchesters bedeutend. Klangfarbe und Dynamik wei-sen vor allem in KV 243 feinste Abstufungen auf; man beachte etwa im *Viaticum* die Vorschriften *pizzicato* (Takt 1) für Violinen und Bässe in Verbindung mit *con sordino* für die Violen, ferner im *Agnus Dei* die Takte 32–35 und 60–63, in denen die Soloinstrumente mit *f* bezeichnet sind, wo in den Begleitstimmen stets *mf* steht. Der Einfluß der Symphonie macht sich nicht nur im *Kyrie* von KV 125 bemerkbar, das nach Her-mann Abert „*formell einem vom Orchester ganz folge-richtig durgeführten, zeitgenössischen Sinfoniesatz mit hinzugefügtem Chore gleicht*“<sup>39</sup>, sondern auch in weiteren Chor- und Solosätzen beider Werke, in der Kontrastthematik, Modulation und Instrumentation. Ebenso ist das Vorbild des Konzerts und der Opern-arie unverkennbar. Dagegen bestreitet nach altem Brauch die Vokalfuge den Abschnitt *Pignus futurae gloriae* beider Sakramentslitaneien. Welchen Eifer Mozart auf diesen Teil verwendete, lassen seine Studien-abschriften zweier ähnlich gestalteter *Pignus* von Michael Haydn (KV<sup>6</sup>: Anh. A 11 und Anh. A 12) erken-nen. Mehrfach bindet Mozart zwei Sätze aneinander, indem ein langsamer Satz die Funktion einer Vorberei-tung zum folgenden raschen übernimmt. Stets trifft dies auf *Verbum caro factum*, *Tremendum* und *Viati-cum* zu, das in KV 243 den Fronleichnamshymnus *Pange lingua* dem Tuttisopran anvertraut. Es sind durchwegs Tuttisätze von stark modulierendem, aus-drucksmäßig ernstem oder düsterem Charakter, der in den folgenden raschen Sätzen freudiger Zuversicht weicht. In sich abgeschlossene Sätze, wie *Hostia sancta* als Mittelpunkt der zyklischen Satzfolge beider Sakra-mentslitaneien sowie *Dulcissimum convivium* in KV 243, können einen kurzen Anhang erhalten, der sie ebenfalls mit den folgenden Sätzen verbindet. So wird ein Auseinanderfallen der Gesamtform vermieden, ob-wohl nur in KV 243 Anfangs- und Schlußsatz thema-tisch einander entsprechen. Leopold Mozart vermerkt im Autograph von KV 125 zum Sopransolo des *Agnus Dei*: *Das Solo vom Agnus Dei wird für H. Meisner in die Baßstimme hineingeschrieben*. Ob dies geschehen ist, läßt sich nicht mehr nachprüfen. Im authentischen

archiv, Stimmen; vgl. DTB IX/2, a. a. O., S. XLVII, Nr. 7; außer-dem Partiturskopie im Besitz von Hellmut Federhofer, Mainz. Takte 1–14 = *adagio*; ab Takt 15 ff. = *allegro*. — Die von Seiffert als Nr. 7 und 8 angeführten Litaneien Leopold Mozarts sind identisch.

<sup>35</sup> Vgl. DTB IX/2, a. a. O., S. 188 ff.

<sup>36</sup> Karl August Rosenthal, *Mozart's Sacramental Litanies and Their Forerunners*, in: *The Musical Quarterly*, Vol. 27, New York 1941, S. 433–455. Rosenthal bezeichnet irrtümlich Satz 6 von KV 243 als *Panis omnipotentia* statt *Dulcissimum convivium*, auch in seiner Tabelle S. 440; vgl. ferner S. 441 und 445.

<sup>37</sup> Mozart, *Sein Charakter—Sein Werk*, Zürich/Stuttgart (2/1953), S. 382.

<sup>38</sup> Rosenthal, a. a. O., S. 444.

<sup>39</sup> W. A. Mozart, Tl. 1, Leipzig 9/1923, S. 314.

Stimmenmaterial dieses Werkes ist die ursprüngliche Stimme für *Basso conic.* nicht mehr erhalten. Offenbar sollte Joseph Nicolaus Meisner, ein in der Mozart-Korrespondenz mehrfach erwähnter und geschätzter Salzburger Hofbassisten, dessen Stimme „die Höhe eines guten Tenors und die Tiefe eines Kammerbasses ohne allen Zwang mit schöner Gleichheit erreichen“<sup>40</sup> konnte, für eine bestimmte Aufführung diesen Teil als Tenorsolo wiedergeben. Anders ist die Anweisung Leopolds kaum zu verstehen. Schon Otto Jahn<sup>41</sup> fiel der bei Mozart sonst ungebrauchliche Schlußvermerk zu KV 125 *Finis I: O: G: D: [= In Omnibus Glorificetur Deus]* auf, der darauf hindeutet, daß der Komponist „auf die Vollendung dieser Arbeit Wert legte“<sup>42</sup>. Beide Sakramentslitaneien stellen ebenso wie die zweite Marienlitanei Mozarts Meisterschaft in der kirchenmusikalischen Komposition unter Beweis. Daß sich der Meister ihrer durchaus bewußt war und bis zu seinem Lebensende blieb, beweist u. a. sein Entwurf eines an Erzherzog Franz von Österreich im Mai 1790 gerichteten Gesuches, in dem er um die zweite Kapellmeisterstelle am Hofe bittet, weil „Salieri sich nie dem kirchlichen Styl gewidmet [hat], ich aber von Jugend auf mir diesen Styl ganz zu eigen gemacht habe“<sup>43</sup>.

\*

Die Quellenlage darf als ausgesprochen günstig bezeichnet werden. Von sämtlichen vier Werken standen Partituraautographe, die sich von KV 109 (74<sup>e</sup>) und KV 195 (186<sup>d</sup>) in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin sowie von KV 125 und KV 243 jetzt in Berlin-Dahlem (SPK) befinden, in Photokopien zur Verfügung<sup>44</sup>. Alle vier Autographe, von denen sich jenes

<sup>40</sup> DTB IX:2, a. a. O., S. XXVIII. Vgl. auch Herbert Klein, *Unbekannte Mozartiana von 1766/67*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1957, Salzburg 1958, S. 179.

<sup>41</sup> W. A. Mozart, Tl. 1, Leipzig<sup>2</sup>/1867, S. 277.

<sup>42</sup> Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts*, 6. Auflage, bearbeitet von Franz Giegling, Alexander Weinmann, Gerd Sievers, Wiesbaden 1964 (= KV<sup>6</sup>), S. 144.

<sup>43</sup> Bauer-Deutsch IV, Nr. 1124, S. 107, Zeile 6 ff.

<sup>44</sup> Die Partituraautographe von KV 125 und KV 243 waren seit Ende des Zweiten Weltkrieges verschollen und gelangten erst auf Grund einer von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg und der Editionsleitung der NMA in zahlreichen Fachzeitschriften veröffentlichten Verlustliste aller seit 1945 aus Berlin verschollenen Mozartiana zum Vorschein. Vgl. *Verzeichnis der verschollenen Mozart-Autographe der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek Berlin (BB)*, zusammengestellt von der Editionsleitung der NMA, in: *Mozart-Jahrbuch* 1962/63, Salzburg 1964, S. 306 ff. Derselbe Text in weiteren Fachzeitschriften, — *Zur Wiederauffindung verschollener Mozart-Autographen*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1964, Salzburg 1965, S. 198. Zusammen mit den gleichzeitig wiederaufgefundenen Autographen der Kompositionen KV 63, 99, 100, 127, 375, 388, 522 und einer Trioskizze (Anm. zu KV 266/271<sup>f</sup>)

von KV 243 wie eine Reinschrift ausnimmt, was schon das *Köchel-Verzeichnis* vermerkt, lassen auch die Hand Leopold Mozarts, teils sicher, teils mit sehr großer Wahrscheinlichkeit, erkennen. Am stärksten ist sie im Autograph von KV 125 beteiligt. Hier stammen nicht nur Überschrift, Autor- und Tempoangaben, sondern auch Dynamik, Artikulation, Bezifferung und sonstige Ergänzungen mehrfach vom Vater, der durch Rasuren und Korrekturen überdies noch in den Notentext eingriff. Darüber berichtet der Kritische Bericht, der die ursprüngliche Notierung, soweit sie noch erkennbar ist, im einzelnen klarlegt. In KV 125 (*Pignus*, Takt 167) durchstrich Leopold das von Wolfgang angezeigte *tasto solo* und ersetzte es durch *senza Organo*, dem in Takt 173 zum Forte-Einsatz *col Organo* ebenfalls von seiner Hand folgt<sup>45</sup>. In der vorliegenden Ausgabe wurden die Korrekturen und Ergänzungen Leopolds zwar stets berücksichtigt, aber im Stich nicht besonders kenntlich gemacht.

Den Partituraautographen rangmäßig am nächsten kommen in Salzburg angefertigte sowie von Vater und Sohn revidierte Stimmenkopien, die — wenn auch nicht immer vollständig — von allen vier Werken erhalten geblieben sind. Von ihnen führt KV<sup>6</sup> bereits jene zu KV 195 (186<sup>d</sup>) an. Sie befinden sich an vier verschiedenen Orten, nämlich KV 109 (74<sup>e</sup>) in der Benediktinerabtei St. Peter/Salzburg, KV 125 im Dom-Musikarchiv Salzburg, KV 195 (186<sup>d</sup>) in der Kustodie des Dominikanerklosters Heilig Kreuz/Augsburg und KV 243 in der Bibliothek von St. Stephan/Augsburg. Das Stimmenmaterial zu KV 195 (186<sup>d</sup>) stammt — wie Walter Senn nachweisen konnte — aus dem Nachlaß Leopold Mozarts und gelangte nach dessen Tode nebst anderen kirchenmusikalischen Kompositionen Mozarts als Geschenk der Tochter Maria Anna in das einstige Augustiner-Chorherrenstift Heilig Kreuz<sup>46</sup>. Dasselbe trifft sicherlich auch auf das kürzlich aufgefundene Stimmenmaterial von KV 243 zu, das sich ursprünglich

gelangten die Autographe von KV 125 und KV 243 zunächst in das Tübinger Depot der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek und von dort 1967 nach Berlin-Dahlem (SPK).

<sup>45</sup> Die von Mozart ebendort in Takt 172 vermerkte Generalbaßziffer 7, die auch *Battuta* und *Organo* der authentischen Stimmenkopie enthalten, ließ Leopold stehen. Sie wurde übernommen, weil eine Bezifferung trotz der Vorschrift *senza Organo* auch anderwärts bezeugt ist und dem Kapellmeister, dem nur die bezifferte *Battuta*-Stimme vorlag, die Möglichkeit gab, den Harmonieverlauf zu verfolgen. Vgl. H. Federhofer, Vorwort zu NMA I/3, *Kleinere Kirchenwerke*, S. XVI.

<sup>46</sup> Walter Senn, *Die Mozart-Überlieferung im Stift Heilig Kreuz zu Augsburg*, in: *Neues Augsburger Mozartbuch (= Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben, Band 62/63)*, Augsburg 1962, S. 333 ff.

ebenfalls im Stift Heilig Kreuz befand, von wo es erst im Laufe des 19. Jahrhunderts nach St. Stephan gebracht wurde<sup>47</sup>. Zwar sendet Vater Leopold von beiden Sakramentslitaneien Wolfgangs Stimmenkopien nach Heilig Kreuz, wie aus seinem erwähnten Brief vom 29. Juni 1778 hervorgeht<sup>48</sup>, aber die starke Besetzung von KV 243 — z. B. sind *Basso ripieno* und *Violino I, II* in je drei originalen Stimmen vorhanden — sowie eigenhändige Korrekturen sprechen dafür, daß das Material ursprünglich für Aufführungen im Salzburger Dom diente<sup>49</sup> und ebenfalls erst aus dem Nachlaß Leopolds durch Maria Anna nach Augsburg gelangte.

Abgesehen von einigen in späterer Zeit nachgeschriebenen Stimmen ist das erhaltene Stimmenmaterial aller vier Quellen durch die von Walter Senn als Mozarts Kopisten A, B, C, G bezeichneten Salzburger Schreiber hergestellt worden: KV 109 (74<sup>r</sup>) und KV 125 durch A, B; KV 195 (186<sup>d</sup>) durch A, B, G; KV 243 durch A, B, C<sup>50</sup>. Die Revision seitens beider Mozart, deren Hände sich nur z. T. mit Bestimmtheit voneinander trennen lassen, erstreckt sich auf alle vier Stimmenkopien und besteht in Ergänzungen, die vor allem Dynamik, aber auch Staccatozeichen, Bezifferung, Tempoangabe, Solo-Tuttivermerke, zusammenfassende Taktzahlen über mehreren Ganztaktpausen sowie Verdeutlichungen, wie Unterstreichen dynamischer Zeichen oder Vervollständigung von *f* und *p* zur *for* und *pia* betreffen. Am ausgiebigsten erweisen sich die Stimmen von *Violino I, II* der Sakramentslitanei KV 125 korrigiert (vgl. Faksimile, S. XXII). Hier und anderswo von Mozart hinzugefügte dynamische Zeichen, die im Partiturautograph

<sup>47</sup> Ernst Fritz Schmid, dem die Erhaltung der Notenbestände des Stiftes Heilig Kreuz zu danken ist, machte darauf aufmerksam, daß ein Teil der Musikalien des 1803 säkularisierten Stiftes Heilig Kreuz in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in die Benediktinerabtei St. Stephan/Augsburg gebracht wurde, aber bis auf eine von dem Chorregenten zu Heilig Kreuz P. Matthäus Fischer um 1800 angefertigte Partiturabschrift von KV 243 verschollen sei. Vgl. Schmid, *Mozart und das geistliche Schwaben, insonderheit das Chorherrnstift Heilig Kreuz*, in: *Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben*, Band 55/56, Augsburg 1942/43, S. 168 f., und Senn, a. a. O., S. 334, Anmerkung 2.

<sup>48</sup> Vgl. Anmerkung 30.

<sup>49</sup> Allerdings sind die von dem Kopisten B (vgl. oben) geschriebenen Stimmen für Oboe I, II nicht um einen Ganzton höher transponierend notiert, wie jene in der Stimmenkopie von KV 125 im Dom-Musikarchiv und in den aus dem Nachlaß L. Mozarts nach Augsburg gelangten Kopien. Vgl. Senn, a. a. O., S. 345. — Leider fehlen von KV 243 die originalen Stimmen für *Canto conc.*, *Canto rip.*, *Battuta*, *Organo*, *Organo ripieno*.

<sup>50</sup> Faksimile von Abschriften der Mozart-Kopisten A, B, C bei Senn, a. a. O., S. 355 ff. — Der Kopist B begegnet übrigens auch im Musikalienbestand der Wallfahrtskirche Mariazell/Steiermark, vgl. H. Federhofer, *Kritischer Bericht zu NMA I/3, Kleinere Kirchenwerke*, S. 16, 23.

fehlen, wurden übernommen und im Lesartenverzeichnis des Kritischen Berichtes vermerkt.

Die geschilderte Quellenlage gestattete es, von der Heranziehung sekundärer Quellen abzusehen. Von der Beliebtheit der Werke zeugen spätere Abschriften und bald nach 1800 einsetzende Drucke mit verdeutschtem Text von KV 109 und Teilen von KV 125 als Kantaten<sup>51</sup>. Vollständige Partiturausgaben mit dem Originaltext brachten von KV 243 erst André (mit einem Vorwort von Otto Jahn, Offenbach 1856) und Novello & Comp. (London) sowie von allen vier Litaneien die alte Mozart-Ausgabe (AMA).

Das von A. André am 6. August 1833 abgeschlossene handschriftliche Verzeichnis der Manuskripte Mozarts führt thematisch ein *Kyrie* KV 340 (Anh. 186<sup>f</sup>; KV<sup>6</sup>: Anh. C 3.06) an, wahrscheinlich den Beginn einer *Lauretanischen Litanei* für vier Singstimmen ohne Instrumentalbegleitung, ferner die Hymnen *Salus infirmorum* KV 324 (Anh. 186<sup>a</sup>; KV<sup>6</sup>: Anh. C 3.02) und *Sancta Maria* KV 325 (Anh. 186<sup>b</sup>; KV<sup>6</sup>: Anh. C 3.03) für vier Singstimmen und Orgel, beides Sätze einer *Lauretanischen Litanei*. Da die drei Stücke im gedruckten André-Verzeichnis (1841) nicht mehr aufscheinen, ist die Echtheit höchst fraglich. Möglicherweise waren es Studienabschriften Mozarts von Werken im *stile antico* der Barockzeit.

\*

Abgesehen von kleineren Korrekturen und einer ursprünglichen Fassung in KV 243 (*Agnus Dei*, nach T. 13), die der Kritische Bericht festhält, finden größere Änderungen und Streichungen nur in KV 125 statt. Die kanzellierten Teile sind im Anhang 1–4 des vorliegenden Bandes (S. 375–381) abgedruckt. Mozart ersetzt den Abschnitt *Viaticum* durch eine Neufassung, um ihm durch einen Halbschluß den Charakter einer Einleitung zum *Pignus* zu geben. Die Änderung stützt sich auf die ursprüngliche Fassung und erfolgte im Anschluß an deren mit brauner Tinte ausgestrichene Aufzeichnung auf Blatt 27<sup>r</sup> des Autographs. Auf den Blättern 27<sup>v</sup> und 28<sup>r</sup> steht die neue Fassung, in der Mozart den melodischen Bogen erweiterte und durch harmonische sowie dynamische Gestaltungsmittel den Ausdruck wesentlich vertiefte. Dadurch ergab sich zugleich eine Dehnung der ursprünglichen Fassung, die

<sup>51</sup> KV Anh. 125 (KV<sup>6</sup>: S. 771, Anh. B) und Anh. 124 (KV<sup>6</sup>: S. 772, Anh. B). *Viaticum* und *Pignus* aus KV 125 erschienen auch als Offertorium mit dem Text „*Adoratio tibi*“, Wien, A. Diabelli (1835), vgl. KV Anh. 116. — Verunstaltete Ausgaben von *Tremendum* und *Pignus* aus KV 243 erschienen ebendort etwas später; vgl. KV Anh. 117.

mit einem Ganzschluß endet, von 9 auf 14 Takte. — Eine weitere Änderung betrifft drei Kürzungen zwischen den Takten 94–95, 118–119 und 132–133 des folgenden Abschnitts *Pignus*. Die drei betreffenden Stellen sind, teils mit Bleistift, teils mit hellbrauner Tinte, vielleicht auf Anraten von Vater Leopold oder überhaupt von diesem selbst kanzelliert worden. Jedenfalls stammen die durch Streichungen bedingten Anschlußkorrekturen zumindest teilweise von seiner Hand. Die Kürzungen umfassen insgesamt 46 Takte und kommen einer Straffung der Form zugute, die selbst in der endgültigen Gestalt noch immer 180 Alla-breve-Takte umfaßt. Die authentischen Salzburger Stimmenkopien enthalten diese drei Stellen ebenfalls; sie sind aber in allen Stimmen mit brauner Tinte ausgestrichen, und die Anschlußtakete in Übereinstimmung mit dem Autograph geändert worden. Daraus geht hervor, daß die Abschrift noch vor dessen Korrektur erfolgte. Die ursprüngliche Fassung des *Viaticum* ist in den Stimmenkopien begrifflicherweise nicht enthalten. Man wird mit der Annahme nicht fehlgehen, daß Mozart die Kürzungen anlässlich einer späteren Aufführung vorgenommen hat, für die er das Autograph revidierte und mit Vortragszeichen versah, wie schon das *Köchel-Verzeichnis* zu KV 125 feststellt. Wegen einer „*abkürzung der Fuge. Pignus Futurae gloriae von des Wolfg. Lytanie*“, die Leopold Mozart bei sich daheim auf einem „*Blatt vom kleinen NotenPapier*“ vermutet, worauf „*nur wenige Noten im Allabreve tact, und da und dort pag: etc geschrieben*“, schreibt er am 21. Dezember 1774 aus München an seine Frau nach Salzburg<sup>52</sup>. Offenbar bezieht sich dieses verschollene Blatt auf die obigen Kürzungen.

Posaunen vermerkt Mozart in den Autographen nur dort, wo sie teilweise selbständig geführt sind, nämlich die gegenüber dem TuttiBaß rhythmisch geringfügig modifizierte Baßposaune in KV 109 (74<sup>c</sup>). *Salus infirmorum* (vgl. Faksimile, S. XX) und alle drei Posaunen in KV 243, *Tremendum* (vgl. Faksimile, S. XXV), wo sie zu dessen Charakterisierung einleitend (Takte 1–3), in der Mitte (Takte 8–9, 14–15, 20–21) und am Schluß (Takte 29–32) im Piano leicht gestoßene Achtelnoten ausführen und mit der ersten Violine und dem InstrumentalBaß korrespondieren; an den übrigen Stellen dieses Satzes verlaufen sie mit den drei unteren Vokalstimmen parallel, was Mozart durch *colle parti* vor *Alto*, *Tenore* und *Basso* kenntlich macht. Die von ihm revidierten Stimmenkopien aller vier Litaneien lassen erkennen, daß mit den genannten Vokalstimmen

*colla parte* geführte Posaunen sowohl im Forte als auch bei allen Pianostellen zu den Chorstimmen hinzutreten<sup>53</sup>. Dies wird durch die dazugehörenden Posaunenstimmen, die für alle vier Litaneien noch vollständig erhalten geblieben und ebenfalls von Mozart durchgesehen worden sind, was gelegentliche dynamische Ergänzungen erkennen lassen, als authentisch sichergestellt. Die Wiedergabe der Posaunen erfolgte daher durchweg im Großstich. Der Verlauf der drei unteren Chorstimmen spiegelt sich in ihnen getreu wider. Geringfügige Abweichungen — meist rhythmischer Natur —, wie die Zusammenziehung von Noten derselben Tonstufe zu einem größeren Notenwert, kommen nur ganz vereinzelt vor und wurden übernommen, z. B. KV 195 (186<sup>d</sup>), *Agnus Dei*, Takt 40 (S. 249). In KV 125, *Pignus*, Takt 118 (S. 113), wird *Trombone basso* ausnahmsweise mit dem Continuobaß geführt, was mit der an dieser Stelle erfolgten Änderung zusammenhängt. Dynamik und Artikulation wurden — soweit sie in Posaunenstimmen fehlen — nach den Vokalstimmen kursiv bzw. gestrichelt ergänzt. Die aus barocker Tradition stammende Verwendung von drei Posaunen in *Colla-partefunktion* scheint im Salzburger Dom bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts üblich gewesen zu sein. Die Stimme für *Trombone I* von KV 125 enthält nämlich auf Blatt 1<sup>r</sup> unten den Bleistiftvermerk *Werden nicht geblasen. / Auf Befehl des Dr. Otto Bach 1873*. Bach, ein Schüler von Simon Sechter, Adolph Bernhard Marx und Moritz Hauptmann, wurde 1868 als Nachfolger von Hans Schläger Direktor des Mozarteums in Salzburg und ging 1880 als Kapellmeister an die Votivkirche in Wien<sup>54</sup>. Offenbar wurde erst unter ihm die Mitwirkung der drei Posaunen abgeschafft, die Vincent und Mary Novello für 1829 noch ausdrücklich bezeugen<sup>55</sup>.

<sup>53</sup> Dagegen pausieren nach den ebenfalls authentischen Stimmen zur *Vesper* KV 339 (Quelle aus Leopolds Nachlaß in Augsburg) die Posaunen zwar nicht in allen, aber vielen Pianostellen des Tutti, was offenbar auf entsprechende Angaben in dem seit 1945 verschollenen Autograph zurückgeht. Vgl. Karl Gustav Felterer und Felix Schroeder, in: NMA 1 2 2, *Vespern und Vesperpsalmen*, S. XII. — In den Autographen der vier Litaneien finden sich solche Vermerke nicht. Die von Ernst Hess (†) aufgeworfene Frage nach der Mitwirkung von *Colla-parteposaunenstimmen* in Pianopartien (vgl. *Mozart-Jahrbuch* 1967, a. a. O., S. 236) läßt sich daher nicht generell beantworten.

<sup>54</sup> Über ihn vgl. *Riemann Musik-Lexikon*, Mainz 12/1959, Artikel *Otto Bach*. Briefe von O. Bach bei H. Federhofer, *Zwei Mainzer Sammlungen von Musikerbriefen des 19. Jahrhunderts*, in: *Mainzer Zeitschrift*, Jg. 60/61, Mainz 1966, S. 5 f.

<sup>55</sup> *Eine Wallfahrt zu Mozart. Die Reisetagebücher von V. und M. Novello aus dem Jahre 1829*, hrsg. von Nerina Medici di Marignano und Rosemary Hughes, deutsche Übersetzung von Ernst Roth, Bonn 1959, S. 97. Vgl. auch Senn in NMA I/1, *Messen und Requiem*, Abt. 1, *Messen*, S. XVII f. — Das gesamte Stimmenmaterial zu KV 125 zeigt starke Gebrauchsspuren. Daß

<sup>52</sup> Bauer–Deutsch I, Nr. 305, S. 509, Zeile 39 f. bzw. 37 ff.

Die Continuo-Stimme bezeichnet Mozart – wenn überhaupt – mit *Organo*, *Basso*, *Bassi*, *Bassi/Organo* oder *Organo/Bassi*. Das authentische Material für diese Stimme ist nur von KV 109 (74<sup>e</sup>) vollständig erhalten geblieben und besteht aus den Stimmen für *Organo*, *Violone*, *Fagotto* und *Organo ripieno*; hinzu kommt die *Battuta* (Dirigierstimme als bezifferte Generalbaßstimme), die mit der Stimme für *Organo* übereinstimmt. Beide enthalten den vollständigen Notentext des Instrumentalbasses samt Bezifferung und Einsätzen von Sopran, Alt und Tenor, die in den sonst gleichlautenden Stimmen für *Violone* und *Fagotto* fehlen. Dagegen enthält *Organo ripieno* nur die Chorpharten. Da KV 109 (74<sup>e</sup>) die instrumental am schwächsten besetzte Litanei ist, darf in den übrigen drei Litaneien dieselbe Anzahl von Stimmen für die Ausführung des Continuo als Minimum angenommen werden. Für KV 125 fehlt die Stimme für *Organo ripieno*, die Bezeichnung der erhaltenen instrumentalen Baßstimmen lautet: *Battuta*, *Organo*, *Violone* und *Basso* (zweifach); alle fünf Exemplare bringen denselben vollständigen Notentext dieser Stimme und weisen dynamische und sonstige Ergänzungen von Mozarts Hand auf. Von KV 195 (186<sup>d</sup>) sind *Battuta*, *Organo*, *Violone* und *Fagotto* – alle vier Stimmen gleichlautend – überliefert. Auch hier fehlt die Stimme für *Organo ripieno*. Dasselbe betrifft KV 243, von dessen Instrumentalbaß überhaupt nur *Violone* und *Fagotto I & II* (in einem einzigen Stimmheft vereinigt) erhalten geblieben sind. Dieser Stimmenbefund entspricht jenem, der an ähnlichem authentischen Material von Messen, Vespern und kleineren kirchenmusikalischen Werken bereits gemacht worden ist<sup>56</sup>: Eine eigene Stimme für Violoncello fehlt, woraus aber nicht geschlossen werden kann, daß dieses Instrument keine Verwendung gefunden hätte, sind doch Violoncellisten als Mitglieder der Salzburger Hofkapelle namentlich bekannt. Aufschluß-

---

aus ihm auch noch nach 1873 musiziert wurde, lassen die beiden in einer Stimme für *Basso* mit Bleistift angebrachten Aufführungsdaten: 15. 1. [1]882 *Laschek*; / 30. 9. [1]882 erkennen. Eine andere Hand aus derselben Zeit gibt auf der zweiten Bassostimme ebenfalls mit Bleistift die Aufführungsdauer mit 35 Minuten an, während eine Angabe ähnlicher Art auf einer Stimme für *Basso rip.* in 44 bis 45 Minuten lang verbessert wurde. Aufführungsvermerke in der Stimme für *Basso conc.* von KV 109 (74<sup>e</sup>) reichen sogar bis in unser Jahrhundert: *Bürgerspital am 30. 12. 1900*; / 7. 5. [19]08 *Pfingstsonntag Dom*, zugleich ein Beweis, daß das Material, das zunächst offenbar Privatbesitz Mozarts war und erst später nach St. Peter/Salzburg kam, auch an andere Kirchen ausgeliehen wurde.

<sup>56</sup> Vgl. Senn, wie vorher, S. XVII; ferner Fellerer und Schroeder, Kritischer Bericht zu NMA I/2/2, a. a. O., S. b/4 ff. – In den authentischen Salzburger Abschriften der vier Litaneien tragen die Stimmen für die Solistenorgel nur die Aufschrift *Organo*, nicht *Organo Concerto*.

reich in dieser Frage ist das Partiturautograph von KV 243, in dessen *Agnus Dei* dem Solosopran ein Concertino, bestehend aus Flöte, Oboe und Violoncello zur Seite tritt. Nun ist zwar das Violoncello als konzertierendes Instrument namentlich in Sakramentslitaneien schon bei M. S. Biechteler und K. H. Biber bezeugt<sup>57</sup>, so daß Mozart mit diesem Brauch nur eine Salzburger Tradition aufrecht erhielt. Daß der Meister das Instrument aber auch für den Continuo part vorgesehen hat, geht unzweideutig aus seiner Vorschrift *Violoncello col Basso* zu Beginn des „*Miserere*“ von KV 243 (vgl. Faksimile, S. XXVI) hervor, wo das Concertino endet. Das Violoncello dürfte – wie in der Kirchenmusik von J. J. Fux – zumindest auch Einsätze des Tenors mitgespielt haben, die – ebenso wie jene von Sopran und Alt – in den Stimmen für *Violone* und *Fagotto* durch Pausen ersetzt werden. Diese Stimmen scheinen daher nicht vom Violoncello benutzt worden zu sein<sup>58</sup>. Als Vorlage diente in der Regel offenbar überhaupt keine eigene Stimme, sondern die *Battuta*, worauf die Überschrift *Violoncello Per la Battuta* in einer Litanei von J. E. Eberlin<sup>59</sup> hindeutet.

*Battuta* und *Organo* verzeichnen Einsätze für Sopran, Alt und Tenor in den zugehörigen c-Schlüsseln, die ebenso wie jene in den Vokalstimmen durch Violinschlüssel bzw. oktavierenden Violinschlüssel ersetzt werden. Ob aus der *Battuta*, die in erster Linie als Vorlage zum Taktschlagen benutzt wurde, was deren Bezeichnung erkennen läßt, der Kapellmeister fallweise auch an einer der von Leopold Mozart erwähnten vier Seitenorgeln im Salzburger Dom<sup>60</sup> mitgespielt hat – wie etwa bei Proben –, ist nicht sicher, aber durchaus denkbar.

Im Notentext wird zum System des Instrumentalbasses einheitlich *Bassi ed Organo* gesetzt, ohne das durch Schlüsselwechsel bereits hinlänglich angedeutete Pausieren von Violoncello, Fagott und *Violone* an den jeweiligen Stellen besonders zu vermerken. In Übereinstimmung mit dem Autograph werden die beiden in KV 243, *Viaticum*, selbständig geführten Fagotte in

---

<sup>57</sup> Rosenthal, a. a. O., S. 437. Auch zwei Violoncelli werden in Sakramentslitaneien von Biechteler und K. H. Biber mehrfach verlangt.

<sup>58</sup> In einer der beiden mit *Basso* bezeichneten Stimmen von KV 125 wird im *Pignus*, Takt 93, der Tenor-Einsatz im c-Schlüssel mitverzeichnet, während die andere *Basso*-Stimme Pausen aufweist. Das scheint aber nur Zufall zu sein, da alle übrigen Einsätze des Tenors in beiden *Basso*-Stimmen fehlen, an deren Stelle vielmehr Pausen stehen.

<sup>59</sup> Senn in NMA I/1, a. a. O., S. XVII, Anmerkung 56.

<sup>60</sup> Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik III*, Berlin 1757, S. 187. Die betreffende Stelle auch in NMA I/2/2, a. a. O., S. XII.

einem eigenen System wiedergegeben. Soweit Mozart in diesem Abschnitt den Instrumentalbaß zweistimmig führt, bezieht sich die Oberstimme auf Violoncello und Violone, die Unterstimme dagegen auf die Orgel.

Solo- und Tuttivermerke werden — auch wo sie in den Quellen als *S:* und *T:* abgekürzt begegnen — stillschweigend ausgeschrieben. Sie kommen auch im Instrumentalbaß der Autographe von KV 195 (186<sup>d</sup>) und KV 243 vor, wo der Vermerk *Solo* nicht nur Vokalsoli, sondern auch instrumentale Vor-, Zwischen- und Nachspiele betreffen kann. Diese Bezeichnungsweise hängt ursächlich mit der Verwendung zweier Orgeln zusammen, von denen die eine die Vokalsolisten und Instrumentisten, die andere nur den Chor begleitete. Da die Vokalsolisten nach Ausweis der Stimmen in der Regel auch alle Tuttistellen mitsangen, begleitete die Solo-Organ einschließlich Violoncello, Fagott und Violone (16'-Baß) auch alle Tuttistellen, während die Chororgan nicht nur bei den Vokalsoli, sondern auch bei allen instrumentalen Partien schwieg, was Mozarts Vermerk *Solo* in beiden Fällen erklärt. Nur in KV 195 (186<sup>d</sup>), *Agnus Dei*, pausiert der Solosopran an den Tuttistellen, was durch eine Überschneidung von Solo und Tutti dieser Stimme in den Takten 13 und 34 bedingt ist. Die betreffende Stimme für *Canto conc:*, aus der dieser Sachverhalt zu erschließen ist, versieht der Schreiber — Kopist A nach Walter Senn — vor dem *Agnus Dei* zusätzlich mit der Überschrift *Canto Solo*. In demselben Abschnitt dieses Werkes, Takt 14, 41 und 43 werden die Vermerke *Tutti* bzw. *Solo* in Übereinstimmung mit dem Autograph und den Kopien (*Battuta*, *Organo*) gesetzt, obwohl *Tutti* schon in Takt 13 und *Solo* bzw. *Tutti* in den Takten 41 und 43 überhaupt nicht zu erwarten gewesen wären. Zweifellos veranlaßte Mozart die Dynamik an den genannten Stellen zu dieser abweichenden Bezeichnung, die sich allein auf *Organo ripieno* bezieht, deren Stimme leider nicht erhalten ist. — Im Übergang von Tutti- und Solo-Abschnitten kann der jeweils letzte Notenwert in der Stimme für *Organo ripieno* zu einer Viertelnote verlängert sein, während die Stimmen für *Organo*, *Violone* und *Fagott* an solchen Stellen in Achtelnoten weiterschreiten. Da sich dieser Sachverhalt nicht in den Autographen, sondern nur in den Stimmen offenbart, aber nur von KV 109 (74<sup>e</sup>) beide Organostimmen erhalten geblieben sind, werden solche geringfügigen Abweichungen, die eine Verwendung von zwei Orgeln voraussetzen, nicht im Notentext, sondern nur im Kritischen Bericht vermerkt<sup>61</sup>. Dagegen werden

<sup>61</sup> Z. B. deutet *Solo* im Autograph von KV 195 (186<sup>d</sup>), *Salus infirmorum* (Takt 33) an, daß die Solo-Organ zum Taktbeginn eine

die in den Autographen von KV 109 (74<sup>e</sup>) und KV 125 fehlenden Solo- und Tuttivermerke sinngemäß im Kursivdruck ergänzt.

In *Violino I, II* ist ein *Divisi*-Spiel bei zwei- oder mehrstimmigen Akkordgriffen, die Mozart teils einfach, teils doppelt behalst, nicht beabsichtigt. Daher werden auch doppelt behalste Akkorde einfach behalst wiedergegeben. Einsteins Vermutung, daß die Viola in jenen Teilen von Mozarts Kirchenmusik, in der sie fehlt, stillschweigend mit dem Instrumentalbaß zu führen sei<sup>62</sup>, findet durch das bisher bekannt gewordene authentische Stimmenmaterial keine Bestätigung. Daher ist eine Ergänzung der Viola in KV 109 (74<sup>e</sup>) nicht angebracht. In den übrigen drei Litaneien zieht Mozart die Viola heran. Die betreffende Stimmenbezeichnung lautet in den Autographen von KV 125 und 243 *Viola*, was auf eine *Divisi*-Ausführung schließen läßt. Sie ist auch durch das authentische Stimmenmaterial beglaubigt. Jenes von KV 125 enthält mit *Viola 1<sup>ma</sup>* und *Viola 2<sup>da</sup>* bezeichnete Kopien. Diese stimmen zwar miteinander überein, aber Fortschreitungen in Zweiklängen, die in *Viola 2<sup>da</sup>* zumeist erst Mozart ergänzte<sup>63</sup>, wurden durch Streichungen mit Tinte (Mozart?) oder Bleistift nachträglich vielfach vereinfacht, so daß die obere Partie an solchen Stellen der ersten, die untere der zweiten Viola zufällt. Im Stimmenmaterial von KV 243 ist zwar nur eine einzige Stimme vorhanden, die jedoch mit *Viola* bezeichnet ist und im Abschnitt *Viaticum* die Zweiklänge auf zwei Systeme mit Voransetzung von *1<sup>ma</sup>* und *2<sup>da</sup>* aufteilt. Aber auch an anderen Stellen dieses Werkes ist ein *Divisi*-Spiel unerlässlich, weil eine

---

Achtelnote spielt, während *Organo ripieno*, deren Stimme leider nicht erhalten ist, als letzte Note des vorangegangenen Abschnitts in Übereinstimmung mit den Vokalstimmen dieselbe Note als Viertel aushält, auf die dann Pausen folgen. Ähnlich auch an allen analogen Stellen, z. B. im folgenden Abschnitt *Regina Angelorum* (Takt 27), wo *Organo ripieno* mit zwei Viertelnoten auf *d* entsprechend dem Vokalbaß das Tutti zu beschließen hat, während die übrigen Baßinstrumente in Achteln weiterschreiten.

<sup>62</sup> KV<sup>3a</sup> (= Supplement Ann Arbor 1947), S. 992f., Anmerkung zu KV 237 (189<sup>c</sup>) und KV<sup>8</sup>, Anmerkung zu KV 167. Vgl. ferner Einstein, a. a. O., S. 378. Auch die Behauptung Einsteins, a. a. O., S. 366f.: „in Salzburg standen dem Knaben wohl zur Not vier Trompeten und drei Posaunen zur Verfügung, nicht aber die geteilten Violen“, trifft nicht zu. Letztere entsprachen vielmehr Salzburger Tradition. Vgl. dazu Rosenthal, *Zur Stilistik der Salzburger Kirchenmusik von 1600–1730*, in: *Studien zur Musikwissenschaft*, Band 17, 1930, S. 89; ferner ders., *Mozart's Sacramental Litanies*, a. a. O., S. 437, wo Sakramentslitaneien von Biechteler und K. H. Biber mit zwei Violen angeführt werden.

<sup>63</sup> So ist auch eine geringfügige Abweichung vom Autograph und von *Viola 1<sup>ma</sup>* im *Agnus Dei*, Takt 51, *Viola 2<sup>da</sup>* erklärlich: die Oberstimme der beiden letzten Zweiklänge lautet hier *c*—*d*“, wodurch sich Einklangsparellenen mit Violine II ergeben würden. Auch hier ist die Oberstimme der Zweiklänge in den Takten 48–53 ausgestrichen worden.

Ausführung als Doppelgriff aus technischen Gründen ausscheidet, z. B. *Kyrie*, Takte 60, 61 (S. 260); *Agnus Dei*, Takt 44 (S. 359). Eine in den Vorlagen begegnende Doppelbehalung wurde überall dort in der Violastimme beibehalten, wo eine *Divisi*-Ausführung mit Sicherheit oder als sehr wahrscheinlich anzunehmen ist. Im Autograph und in der Stimmenkopie von KV 195 (186<sup>d</sup>) lautet die betreffende Instrumentenbezeichnung *Viola*. Da in den wenigen Zweiklängen dieser Stimme meist eine Note, gelegentlich auch beide Noten auf leere Saiten fallen, besteht keine Notwendigkeit zu einer *Divisi*-Ausführung. Eine in den Vorlagen vorkommende Doppelbehalung wird daher hier als einfache wiedergegeben.

Die Autographe deuten Parallelführung im Einklang zwischen ersten und zweiten Violinen häufig durch *unisono* an, während sie eine *Unisono*-Führung zwischen Viola und Basso durch *col Basso* abgekürzt wiedergeben. Beide Abkürzungen werden aufgelöst. Die Verdopplung des Instrumentalbasses durch die Viola erfolgt an den so bezeichneten Stellen nach Ausweis der authentischen Kopien in der Regel in der Oktav und nur an zwei Stellen von KV 125 wegen dessen hoher Lage im Einklang<sup>64</sup>.

Staccatozeichen werden einheitlich als Striche wiedergegeben. Teils mit Punkten, teils mit Strichen versehene Parallelstellen beweisen, daß Mozart in den hier veröffentlichten Werken zwischen beiden Zeichen in dieser Funktion nicht unterschieden hat. Als Punkte lassen sich nur jene Artikulationszeichen einwandfrei deuten, die zu Notenfolgen unter einem gemeinsamen Bindebogen stehen (z. B. S. 301, Takt 4; S. 311, Takt 25). Striche in Vokalstimmen dürften vor allem der deutlichen Silbenartikulation, weniger einer Verkürzung der betreffenden Notenwerte dienen. Der Strich kann ferner die Bedeutung eines Akzentes haben, vor allem im Instrumentalbaß. Doch wird er gerade in diesem System – nur für die Orgel – als gleichbedeutend mit der Ziffer 1, nämlich für *tasto solo* gebraucht<sup>65</sup>. Nicht selten läßt der Unisonocharakter, insbesondere bei Drei-

klangsbrechungen zugleich eine Deutung des Striches als Akzent (seltener als Staccatozeichen) und als Ziffer 1 zu. Es ist daher nicht verwunderlich, daß auch in den Stimmenkopien von Violine und Fagott Striche stehen, wo sie nach alleiniger Kenntnis der Autographe unbedenklich als Ziffer 1 gedeutet werden könnten. Aus diesem Grund wurde der Strich nur an solchen Stellen durch die Ziffer 1 ersetzt, wo eine andere Deutung ausgeschlossen ist, z. B. dort, wo die Continuo-Stimme oder unisono geführte Stimmen gebunden werden, wie in KV 109 (74<sup>c</sup>), *Salus infirmorum*, Takt 8 (S. 15); KV 243, *Panis vivus*, Takt 87 (S. 270) und *Pignus*, Takt 10 (S. 328). Überall sonst wird der Strich beibehalten und unter dem Baßsystem in eckiger Klammer die Ziffer 1 hinzugefügt. Diese selbst begegnet in den Autographen nicht, in den Kopien nur zu Beginn des *Pignus* (*Battuta, Organo*) von KV 125 in der altertümlichen Form *i*, vermutlich als Ergänzung von der Hand Leopold Mozarts. Dagegen kommt in KV 243, *Tremendum*, Takte 4 und 25 die Ziffer 8 als Andeutung des Unisono vor. Auch läßt sich vereinzelt nachweisen, daß Mozart Striche zugleich über und unter die Noten setzt wie in KV 109 (74<sup>c</sup>), *Sancta Maria*, Takt 63 (S. 11) und in KV 243, *Panis vivus*, Takt 87, 2. Note (S. 270) und *Pignus*, Takt 29 (S. 332), wodurch die Doppelbedeutung der Striche auch graphisch zum Ausdruck gelangt.

Mozart schreibt die Bezifferung zumeist unterhalb, gelegentlich aber auch oberhalb des Systems für *Organo*, meist nach Maßgabe des zur Verfügung stehenden Raumes. Dagegen steht in den Kopien, wo dieses Problem nicht existiert, die Bezifferung stets oberhalb des Notensystems. Von den Bandbearbeitern ergänzte Generalbaßziffern und Verlängerungsstriche in der Bezifferung sind in eckige Klammern gesetzt. Von derartigen Ergänzungen wird nur sparsam Gebrauch gemacht. Die Bezifferung deckt sich nicht immer wörtlich mit der Führung in den Oberstimmen, sondern kann sich auf die intendierte Harmonie ohne Andeutung von Vorhalten und Antizipationen beschränken, z. B. in KV 109 (74<sup>c</sup>), *Salus infirmorum*, Takt 8 (S. 15). Falsche Bezifferung begegnet nur selten. Sie wird verbessert und im Kritischen Bericht vermerkt.

Nach heutigem Gebrauch überflüssige Vorsichtsvorzeichen werden meist ohne Anführung im Lesartenverzeichnis weggelassen, dagegen innerhalb eines Taktes

<sup>64</sup> *Kyrie*, Takt 66, 2. Achtel – Takt 68, 1. Achtel; *Agnus Dei*, Takt 39, 3. Achtel – Takt 40, 1. Achtel.

<sup>65</sup> Vgl. H. Federhofer, *Striche in der Bedeutung von „tasto solo“ oder der Ziffer „1“ bei Unisonostellen in Continuo-Stimmen*, in: *Neues Augsburger Mozartbuch*, a. a. O., S. 497 ff.; ders., *Eine Salzburger Generalbaßlehre* (1803), in: *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Martin Ruhnke, Kassel etc. 1967, S. 33 ff. Ihr Verfasser, der Stadtpfarrorganist von Hall/Tirol, Joseph Alois Holzmann (1762–1815), sagt u. a.: „Bisweilen wird man . . . in den Partitursachen über den Baß-Notten söldte Strichlein | | | angezeichnet finden, welche eben die nemblidie Bedeuñiß haben, als wenn sie mit Octaven beziffert wären . . . Doch ist hier eine Anmerkung nothwendig zu machen. Wenn bey einer Fuga die Baß-Notten mit Strichlein bezeidnet sind, so zeigen

*diese an, daß die Baß-Notten ganz allein gespielt werden*“, S. 36. Das zweibändige Manuskript Holzmanns befindet sich in der Priesterhaus-Bibliothek/Salzburg unter der Signatur M 2619/1–2. Über Holzmann vgl. Senn, *Aus dem Kulturleben einer süddeutschen Kleinstadt. Musik, Schule und Theater der Stadt Hall in Tirol in der Zeit vom 15. bis zum 19. Jahrhundert*, Innsbruck–Wien–München 1938, S. 302 ff.

vorgezogene Versetzungszeichen im Großstich wiedergegeben und im Lesartenverzeichnis des Kritischen Berichts vermerkt. Bindebogen finden in Vokalstimmen weit seltener Anwendung als in Instrumentalstimmen. Sie kommen entgegen heutiger Gepflogenheit auch innerhalb von Melismen oder Tonfolgen über einer einzigen Silbe vor, offenbar um kleinere musikalische Sinneinheiten als solche zu verdeutlichen und dadurch den Vortrag zu beleben<sup>66</sup>. Sie werden daher beibehalten. Ergänzungen von Bindebogen erfolgen in der Regel nur nach Parallelstellen oder analog geführten Stimmen der gleichen Takte.

Von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, die das Lesartenverzeichnis festhält, gibt Mozart den Text beider Litaneiformulare korrekt wieder. Zumeist bei homophoner Führung ist der Text nicht allen Vokalstimmen unterlegt. Er ist in solchen Fällen — ebenso wie bei nicht ausgeschriebenen Textwiederholungen — stillschweigend ergänzt. Fehlende Interpunktionszeichen werden sinngemäß ergänzt und unvollständige Sätze mit einem Punkt abgeschlossen. Die Textrechtschreibung richtet sich nach den liturgischen Vorlagen<sup>67</sup>.

Aufrichtiger Dank gebührt allen Persönlichkeiten und Institutionen, die die Arbeit am vorliegenden Band durch Auskünfte, Hinweise und Bereitstellung von Quellen unterstützt haben, vor allem Dr. Josef Heinz Eibl, Eichenau/Obb., Erich Gackowski, Göggingen bei Augsburg, Landesarchivdirektor wirkli. Hofrat Dr. Herbert Klein, Salzburg, Dr. Robert Münster, München, Dr. Karl Pfannhauser, Wien, Prof. Dr. Géza Rech, Salzburg, Univ.-Prof. Dr. Walter Senn, Sistrans bei Innsbruck, dem Benediktinerstift St. Peter, Salzburg, der Bibliothek von St. Stephan, Augsburg, dem Dom-Musikarchiv Salzburg, der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (Direktor Dr. Karl Heinz Köhler), der Kustodie des Dominikanerklosters Heilig Kreuz, Augsburg, der Staatsbibliothek der Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin (SPK). Darüber hinaus gilt ein besonderes Dankeswort Karl Heinz Füssl, Wien, für das sorgfältige Mitlesen der Korrekturen und der Editionsleitung.

Mainz-Finthen, im Advent 1968

Hellmut Federhofer

Renate Federhofer-Königs

---

<sup>66</sup> Z. B. S. 214, Takt 26, Sopran, Tenor; S. 227, Takt 112, Sopran, Tenor; S. 235, Takt 156, Sopran, Alt, Tenor; S. 240, Takt 9 ff., Sopran; S. 241/242, Takt 14 ff., Sopran, Tenor, Baß; S. 250, Takt 45, Alt, Tenor. Vgl. dazu Senn, in NMA I/1, a. a. O., S. XVIII.

<sup>67</sup> Die *Lauretansche Litanei* ist in vielen liturgischen Drucken enthalten. Zum Vergleich diene das *Cantuale*, ed. Carolus Cohen, editio nona, Regensburg 1937, das auch die erst nach Mozarts Tod in diese Litanei eingefügten Vokative enthält. Vgl. Federhofer-Königs, a. a. O., S. 113. — Seltener begegnet der lateinische Text der Sakramentslitanei. Herangezogen wurden die *Preces et medi-*

---

*tationes e sanctis patribus*, Freiburg 1870. Das dort wiedergegebene Textformular stimmt mit der von Mozart benutzten Vorlage überein soweit die mehrstimmige Vertonung erkennen läßt, die — wie oben erwähnt — alle auf „*Pignus futurae gloriae*“ folgenden Vokative mit Ausnahme des dreimaligen *Agnus Dei* nicht enthält. Ein Vergleich mit der Fassung im *Manuale sacerdotum*, ed. Josephus Schneider, editio quinta, Köln 1868 zeigt, daß das Textformular schwankte. Neben kleineren Abweichungen fehlen hier vor allem die Vokative „*Panis omnipotentia verbi caro factus*“ und „*Sacramentum pietatis*“, während das Wort „*Sacrificium*“ vor „*Vere propitiatorium*“ eingefügt erscheint.





*Adagio*

*Organo*

*Basso Trombone*

Litaniae Laurentinae B. M. V. KV 109 (74F) = Nr. 1: Blatt 10<sup>r</sup> des Autographs (Beginn des *Salus infirmitatum*). Vgl. Seite 14, Takt 1–5, und Vorwort, S. XIV.

*Molto Allegro*

*Symbia de Vesembly No.*

*... nel 17. Century ...*

*Molto Allegro*

*Molto Allegro*

12/1

Litanie de venerabilis Sacramento KV 125 = Nr. 2: Blatt 1' des Autographs aus dem Besitz der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek Berlin, jetzt Berlin-Dahlem (SPK). Vgl. Seite 23-24, Takt 1-8.

*ardante* *Panisonipotentia*

*Litaniae de venerabili altaris Sacramento* KV 125 = Nr. 2; Eine Seite der Stimme Violino II aus dem handschriftlichen Stimmenmaterial im Besitz des Dom-Musikarchivs Salzburg = Takt 1–44 des *Panis omnipotentia* (vgl. Seite 86–88) mit eigenhändigen dynamischen Eintragungen Mozarts in den Notenzeilen 7 (*for.*: im vorletzten Takt = Takt 30), 8 (*for.* und *p.*: im letzten Takt = Takt 34) und 9 (je einmal *for.*: in den beiden ersten Takten und *pia.*: im dritten Takt = Takt 35–37) sowie mit ebenfalls von Mozart eigenhändig nachgetragenen Staccatostrichen in den Notenzeilen 9 und 10. Vgl. auch Vorwort, S. XIII.

11 Adagio ... *Litanie Laureanae*: *die 100ste Manuskript 1774*

*figurae*  
*französisch*  
*P. A. Haydn*  
*1774*

*No 28*

*sol.*  
*sol. Kyrie eleison - Kyrie eleison*  
*sol. Kyrie eleison - Kyrie eleison*  
*sol. Kyrie eleison - Kyrie eleison*  
*sol. Kyrie eleison - Kyrie eleison*

*16/*

Litanie Laureanae B. M. V. KV 195 (1764) = Nr. 3: Blatt 17 des Autographs im Besitz der Deutschen Staatsbibliothek Berlin. Vgl. Seite 135-136, Takt 1-5.

*Andante moderato*      *Eutania de Venerebis*      *Del sign. Gio: Maria Hölzl proprio. Legato*  
*al. molto*  
*al. ai. string.*

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, there are three main sections of text: 'Andante moderato' on the left, 'Eutania de Venerebis' in the center, and 'Del sign. Gio: Maria Hölzl proprio. Legato' on the right. Below the first section, there are several staves of music, with some staves starting with 'Violini' and 'Violoncelli'. The second section, 'Eutania de Venerebis', consists of a series of staves, some of which are empty, suggesting a vocal line that is not fully written out or is indicated by other means. The third section, 'Del sign. Gio: Maria Hölzl proprio. Legato', contains more musical notation, including a staff with 'Solo.' and another with 'Al. molto'. The notation is dense and characteristic of 18th-century manuscript notation.

*Litaniae de venerabili altaris Sacramento* KV 243 – Nr. 4: Blatt 1<sup>r</sup> des Autographs aus dem Besitz der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek Berlin, jetzt Berlin-Dahlem (SPK). Vgl. Seite 251–252, Takt 1–12.









4

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

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

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

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

2 6 6 4 3 7 6 6 6 0 6 6

8

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son. Chri - ste au - di nos,

Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son. Chri - ste au - di nos,

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son. Chri - ste au - di uos,

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son. Chri - ste au - di nos,

6 7 6 6 5 5 0 7 6 6 5 6 6 7 6 5

13

Chri - ste ex - au - di nos. Pa - ter de coe - lis, de coe - lis De - us, mi - se - re - re no - bis.

Chri - ste ex - au - di nos. Pa - ter de coe - lis, de coe - lis De - us, mi - se - re - re no - bis.

Chri - ste ex - au - di nos. Pa - ter de coe - lis, de coe - lis De - us, mi - se - re - re no - bis.

Chri - ste ex - au - di nos. Pa - ter de coe - lis, de coe - lis De - us, mi - se - re - re no - bis.

Chri - ste ex - au - di nos. Pa - ter de coe - lis, de coe - lis De - us, mi - se - re - re no - bis.

6<sub>3</sub> 6<sub>7</sub> 6<sub>4</sub> 5<sub>43</sub> 6<sub>3</sub> [6] 6 6 [6] [6] 4 6 4 5 9 7 5 6 7 8 6 [5] 6 [6] 5 7 6 5 4 3

18

Fi - li Re - dem - ptor, Re - demptor mundi De - us, mi - se - re - re no - bis. Spi - ri - tus San - cte De - us, mi - se - re - re no - bis. Spi - ri - tus San - cte De - us,

Fi - li Re - dem - ptor, Re - demptor mundi De - us, mi - se - re - re no - bis. Spi - ri - tus San - cte De - us,

Fi - li Re - dem - ptor, Re - demptor mundi De - us, mi - se - re - re no - bis. Spi - ri - tus San - cte De - us,

Fi - li Re - dem - ptor, Re - demptor mundi De - us, mi - se - re - re no - bis. Spi - ri - tus San - cte De - us,

6<sub>5</sub> 6 7 6 4 3 6 5 4 3 7 6 4 3 6 5 4 3 7 6 5 4 3



## SANCTA MARIA

*Andante*

*Solo*  
San-cta Ma-ri-a, o-ra pro no-bis. San-cta De-i ge-ni-trix, san-cta Vir-go

*Solo*  
*p*

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

8

vir-gi-num, o-ra pro no-bis.

*Solo*  
Ma-ter Chri-sti, ma-ter di-vi-nae gra-ti-ae,

8/6 7/5 6/4 5/3 7/3 6/4 5/3

15

ma-ter pu - ris - si - ma, ma - ter ca - stis - si - ma, o - ra pro no - bis.

Solo

Ma - ter in - vi - o - la - ta, ma -

5 6 8 5 3 3 5 6 8 5 3 8 7 6 5 4 3 1 1 1 6 3 [6 5] #3

23

Ma - ter a - ma - bi - lis, ma - ter ad - mi - ra - bi - lis.

Solo

Ma - - ter in - te - me - ra - ta, o - - ra pro no - bis.

Ma - ter a - ma - bi - lis, ma - ter ad - mi - ra - bi - lis, o - ra pro

6 6 #3 - 2 6 #3 6 5 2 6 6 6 5 2

31

ter Cre-a - to - ris, ma - ter Sal - va - to - ris, o - - ra pro no - bis. Vir - go ve - ne - ter Cre-a - to - ris, ma - ter Sal - va - to - ris, o - - ra pro no - bis. Vir - go pru - den - ti - si - ma, no - bis.

6 b3 b4 2 6 b3 8 7 6 5 #3 - 8 5 5b6 6 5

38

ran - da, vir - go prae - di - can - da, o - - ra pro - no - bis. Tutti Vir - go Tutti vir - go ve - ne - ran - da, vir - go prae - di - can - da, o - - ra pro no - bis. Tutti Vir - go Tutti Vir - go Tutti

5b6 6 5 5b6 6 5 5b6 6 5 6 6 5 4 #3 6 7 #3





- - ra pro no - - bis. Cau - sa no - strae lae - ti - ti - ae, no - strae lae - ti - ti - ae,  
 - - ra pro no - - bis. Cau - sa no - strae lae - ti - ti - ae, no - strae lae - ti - ti - ae, o - ra,  
 o - ra pro no - - bis. Cau - sa no - strae lae - ti - ti - ae, no - strae lae - ti - ti - ae,  
 o - ra pro no - - bis. Cau - sa, cau - sa no - strae lae - ti - ti - ae, no - strae lae - ti - ti - ae,

7 6 5 7 5 1 1 6 7 6 6  
 5 4 3 5 3 1 1 5 #3 [3 3] #3 [3 3] 6

68

o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis. Vas spi - ri - tu - a - le, vas ho - no - ra - bi - le,  
 o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis. Vas spi - ri - tu - a - le, vas ho - no - ra - bi - le,  
 o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis. Vas spi - ri - tu - a - le, vas ho - no - ra - bi - le,  
 o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis. Vas spi - ri - tu - a - le, vas ho - no - ra - bi - le,

1) #3 4/2 6 #3 4/2 6 b6 [5] 6/5 9/4 8/3 6 6/5 #3 9/4 8/3

vas in - si - gne de - vo - ti - o - nis, o - ra pro no - bis.

vas in - si - gne de - vo - ti - o - nis, o - ra pro no - bis.

vas in - si - gne de - vo - ti - o - nis, o - ra pro no - bis. *Solo* Ro - sa my - sti - ca, tur -

vas in - si - gne de - vo - ti - o - nis, o - ra pro no - bis. *p* *Solo*

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

*Solo* O - ra pro no - - - bis. foe - de - ris

- - ris Da - vi - di - ca.

*Solo* Tur - ris e - bur - ne - a, do - - - mus au - re - a.

[4]7 6 5 43 6 7 6 5

88

88

*simile*

ar - ca, ja - nu-a coe - li, stel - la ma-tu - ti - na, o - - ra pro no -

*Solo*

Foe - de-ris ar - ca, ja - nu-a coe - li, stel - la ma-tu - ti - na, o - - ra pro no -

*tr*

*tr*

5 9 8 9 8 6 6 5 9 8 6  
4 3 - [3] 6 - [3] 6 - [3] 6 - 6 5 3 5

95

95

*f*

*f*

*tr*

bis, o - - - ra pro no - - - bis.

*tr*

bis, o - - ra pro no - - - bis.

*f*

6 6 6 [5] 6 6 5 3

# SALUS INFIRMORUM

Adagio

*f*

*f*

*f*

*Tutti*

*Tutti*

*Tutti*

*Tutti*

*Tutti*

Sa - lus in - fir - mo - rum, re - fu - gi - um pec - ca - to - rum, con - so - la - trix af - fli - cto - rum, o -

Sa - lus in - fir - mo - rum, re - fu - gi - um pec - ca - to - rum, con - so - la - trix af - fli - cto - rum, o -

Sa - lus in - fir - mo - rum, re - fu - gi - um pec - ca - to - rum, con - so - la - trix af - fli - cto - rum, o -

Sa - lus in - fir - mo - rum, re - fu - gi - um pec - ca - to - rum, con - so - la - trix af - fli - cto - rum, o -

*f*

6 6/5 6/4 6/6 6/4 5/4 4/3 6/5 6/4 [e] 6/4

Allegro moderato

*f*

*f*

*f*

*Tutti*

*Tutti*

*Tutti*

*Tutti*

ra pro no - bis, o - ra pro no - bis, Au - xi - li - um Chri - sti - a - no - rum, au -

ra pro no - bis, o - ra pro no - bis, Au - xi - li - um Chri - sti - a - no - rum, au -

ra pro no - bis, o - ra pro no - bis, Au - xi - li - um Chri - sti - a - no - rum, au -

ra pro no - bis, o - ra pro no - bis, Au - xi - li - um Chri - sti - a - no - rum, au -

*f*

6/8 4/6 6/4 4/6 6/5 6/4 6/5 4/3 [e] 4/3 4/2 6/4

7

xi - li - um Chri - sti - a - no - rum, o - - - ra pro no - bis, o - ra pro  
 xi - li - um Chri - sti - a - no - rum, o - ra pro no - bis, o - ra pro no -  
 xi - li - um Chri - sti - a - no - rum, o - - - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis, pro  
 xi - li - um Chri - sti - a - no - rum, o - ra - pro no - bis, o - ra pro no - bis, o -

2 6 6 5 6 4 3 1 1 6 5 6 5

10

no - bis, pro no - bis, o - ra pro no - - - bis.  
 - - - bis, o - - - ra, o - ra pro no - - - bis.  
 no - - - bis, o - ra pro no - - - bis.  
 ra pro no - bis, o - ra pro no - - - bis.

tr tr

*Solo*

7 6 5 7 6 5 6 6 6 6 6 6 7 6 6 7 6 6 7 6 6 7

## REGINA ANGELORUM

*Vivace*

Violino I

Violino II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Bassi ed Organo

*Solo*

*f*

6 6 6 4 6 0 6 2 6 6 8 6  
5 4 2 5 4 5

8

*p*

*Solo*

Re - gi - na, re - gi - na, re - gi - na An - ge - lo - rum, re - gi - na An - ge - lo - rum,

*p*

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

15

*p*

*p*

o - - ra pro no - - bis, o - - ra pro no - bis.

*Solo*

Re - gi - na Pa - triar - cha - rum, re -

*p*

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

*f*

23

gi - na Pro - phe - ta - rum, o - - ra, o - ra pro no - bis, o - -

30

Re - gi - na, re - gi - na, re - gi - na A - po - sto - lo - rum, o - -  
ra, o - ra pro no - bis.

38

ra, o - ra pro no - bis. Re - gi - na Con - fes -  
o - ra, o - ra pro no - bis. Solo o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis.  
Re - gi - na Mar - ty - rum, o - ra pro no - - bis.

46

so-rum, re-gi-na Vir-gi-num, o - - ra pro no-bis.

Re-gi - - - -

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

53

na San-cto-rum o-mni-um, o - - ra, o - - ra, o - ra pro no - bis, o -

6 7 9 8 6 6 6 5 6 4 2 6

61

ra pro no - - - - bis.

cresc. f

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

\*) T. 53, Violine II. 1. Achtel: as' vielleicht Schreibfehler für b'.



# AGNUS DEI

**Andante**

*Trombone alto*  
*Trombone tenore*  
*Trombone basso*  
*Violino I*  
*Violino II*  
*Soprano*  
*Alto*  
*Tenore*  
*Basso*  
*Bassi ed Organo*

*f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

*Tutti* *Tutti* *Tutti* *Tutti* *Tutti*

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

6/4 [ ] 5/3      6/4 7/4 9/4 5/3

5

tol - lis pec - ca - ta mun - di, par - ce, par - ce no - bis Do - mi - ne.  
tol - lis pec - ca - ta mun - di, par - ce, par - ce no - bis Do - mi - ne.  
tol - lis pec - ca - ta mun - di, par - ce, par - ce no - bis Do - mi - ne.  
tol - lis pec - ca - ta mun - di, par - ce, par - ce no - bis Do - mi - ne.

*Solo* *Solo* *Solo* *Solo*

*p* *p* *p* *p*

6/5 6/4 5/3 [1 1 1] *P*

11

*f*

*Tutti*

A - gnus De - i, qui tol - lis pec-ca-ta mun-di, qui  
 - ce no - bis Do-mi-ne. A - gnus De - i, qui tol - lis pec-ca-ta mun-di, qui

*f*

*Tutti*

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

*f*

*Tutti*

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

6 7 6 5 [1 1 3] 7 43 47 6 [6/3] 46/5 43

17

*f*

*p*

*Solo*

tol - lis pec-ca-ta mun-di, ex-au-di nos Do - mi-ne, ex - au -  
 tol - lis pec-ca-ta mun-di,  
 tol - lis pec-ca-ta mun-di,  
 tol - lis pec-ca-ta mun-di,  
 tol - lis pec-ca-ta mun-di,

*f*

*Solo*  
*p*

6 43 6 7 6 43 6 6 43 7 [4]6 7 6 7 6 7 43

24

- di nos Do - mi - ne. *f* *Tutti* A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui  
*Tutti* A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui  
*Tutti* A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui  
*Tutti* A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui

6/5 5/4 f 4/2 6 6/5 5/3

29

tol - lis pec - ca - ta mun - di, *f* *Solo* mi - se - re - re - *p*  
 tol - lis pec - ca - ta mun - di, *f* *Solo* mi - se - re - re - no - bis, *p*  
 tol - lis pec - ca - ta mun - di, *Solo*

7 6/4 5/3 P 6 b6 [b5] [b] b6/4 5/3 [b5]

37

no - bis, *f* **Tutti** mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se -

*f* **Tutti** mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se -

*f* **Tutti** mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re

*f* **Tutti** mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se -

*f* **Tutti** mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se -

[1 1 1] b3 [ ] [1 1 1] b3 [ ] [1 1 1] 7 3 =

46

re - re no - bis, *p* *pp* mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis.

re - re no - bis, *p* *pp* mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis.

no - bis, *p* *pp* mi - se - re - re no - bis.

re - re no - bis, *p* *pp* mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis.

5 3 b5 b6 4 = 5 [b] b5 b6 b7 [b] b3

## 2. Litaniae de venerabili altaris Sacramento

für Soli, gemischten Chor, Orchester und Orgel

KV 125 \*)

### KYRIE

Datiert Salzburg, im März 1772

Molto allegro

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Oboe I, II**: Treble clef, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Corno I, II in Fa / F**: Treble clef, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Clarino I, II in Sib / B**: Treble clef, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Trombone alto**, **Trombone tenore**, and **Trombone basso**: Bass clef, marked with a double circle containing a plus sign (oo+).
- Violino I** and **Violino II**: Treble clef, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Viola**: Bass clef, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Soprano**, **Alto**, and **Tenore**: Treble clef.
- Basso**: Bass clef.
- Bassi ed Organo**: Bass clef, marked with a double circle containing a plus sign (ooo+). It includes a *Solo* marking and figured bass notation (6, 8, 6, 7, 8).

\*) Zum Schriftanteil Leopold Mozarts vgl. Vorwort und Krit. Bericht.

\*\*) Zur Mitwirkung der Posaunen vgl. Vorwort.

\*\*\*) Zur Besetzung vgl. Vorwort.

†) Zur Bedeutung von Solo und Tutti im System Bassi ed Organo vgl. Vorwort.



The musical score on page 25 is divided into three main systems. The first system consists of three staves with a treble clef and a key signature of two flats. The second system consists of three staves with a bass clef. The third system consists of four staves with a bass clef. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'tr'. The score is written in a standard musical notation style.





Adagio

20

Musical score for the first system, measures 20-22. It includes vocal staves and piano accompaniment. The piano part features a triplet in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand.

Musical score for the second system, measures 23-25. The piano accompaniment continues with triplets and dynamic markings like *fp* and *f*. The vocal parts are silent in this system.

Musical score for the third system, measures 26-28. This system contains the vocal entry with the lyrics "Ky - ri - e e -". The piano accompaniment is silent.

Musical score for the fourth system, measures 29-31. It shows the piano accompaniment with dynamic markings and a *Tutti* instruction. The vocal parts are silent.

24

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

6 6 5 6 7 6 6

26

lei - son, e - lei -

lei - son, e - lei -

lei - son, e - lei -

lei - son, e - lei -

7 p 7



33

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

33 34 35 36

37

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

9 7 9 7 9 7 9 7

43

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

son. Ky - ri-e e - lei - son, e - lei-son. *Solo* Chri - ste au - di nos.

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

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

*Solo*

3 13 3 3 3      6/5      6/5 -      p

49

Chri-ste ex - au - di nos, Chri - ste, Chri - ste ex - au - di nos.

13      6 6 -      6 - 5 12





61

Chri - ste ex - au - di nos. Chri - ste ex - au - di

Chri - ste ex - au - di nos. Chri - ste ex - au - di

Chri - ste ex - au - di nos. Chri - ste ex - au - di

Chri - ste ex - au - di nos. Chri - ste ex - au - di

6 7 8 2 8 7 6 5

4 13 4 13

Ob. I, II  
68

nos.  
nos.  
nos.  
nos.

*Solo*

3 3 3 43 3 3 3 3 3(4)3 3 3 3 3 3 6 4 5 43

70

Pa - ter de coe - lis, pa - ter de coe - lis

Pa - ter de coe - lis, pa - ter de coe - lis

Pa - ter de coe - lis, pa - ter de coe - lis

Pa - ter de coe - lis, pa - ter de coe - lis

*Tutti*

6      6 4 6 6 7  
          2    5 13

[6]      [6] 7  
          13

74

De - us, mi - se - re - re - no - bis. Fi - li Re - dem - ptor mun - di De - us, mi - se -

De - us, mi - se - re - re - no - bis. Fi - li Re - dem - ptor mun - di De - us,

De - us, mi - se - re - re - no - bis. Fi - li Re - dem - ptor mun - di De - us,

De - us, mi - se - re - re - no - bis. Fi - li Re - dem - ptor mun - di De - us,

8 6 5 4 3 2 1 [b] 6 5 4 3 2 1 6 5 4 3 2 1

80

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

*Solo*

4 6 4 6 4 2 6 4 6 6 6 6

85

Spi - ri-tus San - cte De - us, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re

Spi - ri-tus San - cte De - us, mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re

Spi - ri-tus San - cte De - us, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re

Spi - ri-tus San - cte De - us, mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re

*Tutti*

4 6 6 7  
2 2 6

8 16 9 8 7 6 5 6 9 8 7

3 3 6 13 3 - 3 -

90

no - bis. Spi - ri-tus San - cte De - us, mi - se - re - re no - bis.

no - bis. Spi - ri-tus San - cte De - us, mi - se - re - re no - bis.

no - bis. Spi - ri-tus San - cte De - us, mi - se - re - re no - bis.

no - bis. Spi - ri-tus San - cte De - us, mi - se - re - re no - bis.

2 6 6/4 6/b3 6 6/5 6/4 6/3



95

*p*

*p*

*tr*

*tr*

*tr*

*p*

*p*

*Solo*

San - cta Tri - ni - tas, u - nus De - us, mi - - se -

*Solo*

*p*

b7 6 5



106

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

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

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

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

7 8 b5 8 8 4 5 b3

111 *Ob. I*

*Ob. II*

*tr*

*tr*

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

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

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

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

*Solo*

*tr*



48 <sup>15</sup>

Pa - nis vi - vus, qui de coe - lo de - scen - di - sti, De - us ab -

21

scon - di - tus et Sal - va - tor, mi - se - re - re no - bis. Fru - men - tum e - le -

26

cto - rum, vi - num ger - mi - nans vir - gi - nes, pa - nis pin - guis et de -

31

li - ci - ae re - gum, mi - se - re - re, mi - se -

6 6 43 43 4 43

36

re - re no - bis, mi - se -

6 43 [6] 6 6 4 = 43 = 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

41

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

6 43 4 3 3 3 3 3 3 3 3 3 0 43

46

re - re no - bis.

*p* *crescendo* *f* *tr*

*p* *crescendo* *f*

*crescendo* *f*

*crescendo* *f*

*crescendo* *f*

*crescendo* *f* *tr*

*crescendo* *f*

6 5 6 4 5 4 3 2 1

51

Ju - ge

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

56

sa - cri - fi - ci - um, ob - la - ti - o, ob - la - ti - o mun - da, a - gnus abs - que

*p* *f* *p*

*p* *f* *p*

*p* *f* *p*

*p* *f* *p*

*p* *f* *p*

*p* *f* *p*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12



61

ma - cu - la, mi - se - re - re no - bis. Men - sa pu - ris - si - ma,

4/4 13 6/5 13 9/4 = 8/3 6 6/4 3 6 p 5 9/4 = 8/3 6 6/4 13

66

an - ge - lo - rum e - sca, man - na ab - scon - di - tum, mi - se - re - re -

6 - 6/5 [ ] 9/4 = 8/3 6 6/4 3 6 b7 - 6 - 5 9/4 = 8/3 b4/2 6/5 [ ] b7

71

no - bis. Me - mo - ri - a mi - ra - bi - li - um De - i,

9/4 [-] 8/3 b7 3/2 6 b3 [-] b7/2 [-] 9/4 = 8/3

pa - nis su - per - sub - stan - ti - a - lis, mi - se

6 ( ) 6 5 4 3 7

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

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

bis, mi - se - re - re,

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

92

mi - se - re - re - no -

crescendo

crescendo

crescendo

crescendo

crescendo

crescendo

tr

6 7 7 6 6 6 4 5

97

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

f

p

f

p

f

f

f

f

f

f

tr

6 (6) 6 6 6 4 6

102

9 8 7 6 9 8 6 5 [6] 6 4 5 6 7 8 7 7 4 5

\*) T. 100, Sopran, Vorschlag zur Auszierung der Fermate: bis.

## VERBUM CARO FACTUM

Adagio

*Oboe I, II*  
*f*

*Corno I, II in Fa/F*  
*f*

*Clarino I, II in Sib/B*  
*f*

*Trombone alto*  
*f*

*Trombone tenore*  
*f*

*Trombone basso*  
*f*

*Violino I*  
*f*

*Violino II*  
*f*

*Viola I, II*  
*f*

*Soprano*  
*f Tutti*  
Ver - bum ca - ro fa - - ctum,

*Alto*  
*f Tutti*  
Ver - bum ca - ro fa - - ctum,

*Tenore*  
*f Tutti*  
Ver - bum ca - ro fa - - ctum,

*Basso*  
*f Tutti*  
Ver - bum ca - ro fa - - ctum,

*Bassi ed Organo*  
*f Tutti*

6/5 [ ]

2

ver - bum ca - ro fa - ctum, ha - bi - tans in no - bis, ver -  
 ver - bum ca - ro fa - ctum, ha - bi - tans in no - bis,  
 ver - bum ca - ro fa - ctum, ha - bi - tans in no - bis,  
 ver - bum ca - ro fa - ctum, ha - bi - tans in no - bis,  
 ver - bum ca - ro fa - ctum, ha - bi - tans in no - bis,

$\frac{6}{4}$   $\frac{4}{3}$  [ ]  $\frac{6}{4}$  [ ]  $\frac{6}{5}$  - [ ]  $\frac{6}{4}$   $\frac{5}{\#3}$

4

bum ca - ro fa - ctum, ver - bum ca - ro fa - ctum, ha -  
 ver - bum ca - ro fa - ctum, ver - bum ca - ro fa - ctum,  
 ver - bum ca - ro fa - ctum, ver - bum ca - ro fa - ctum,  
 ver - bum ca - ro fa - ctum, ver - bum ca - ro fa - ctum,

46 [ ] 7 #3 - b6 #3 7 #3 -

6

ha - bi - tans, ha - bi - tans in no - bis, mi - se - re - re

ha - bi - tans, ha - bi - tans in no - bis, mi - se - re - re

ha - bi - tans, ha - bi - tans in no - bis, mi - se - re - re

ha - bi - tans, ha - bi - tans in no - bis, mi - se - re - re

♭7 - ♭6/4 = ♭ [ ] 4 ♭7 = ♭6/4 [ ]

8

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

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

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

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

$\flat_4$   $\frac{5}{3}$   $\frac{7}{[50]}$   $[50]$   $\flat_5$   $6$   $\flat_4$  =  $\frac{5}{3}$   $\frac{4}{2}$   $5$



## HOSTIA SANCTA

Molto allegro

The first system of the score consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a dynamic marking of *f*. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a dynamic marking of *f*. The music is in 2/4 time and begins with a series of chords and eighth-note patterns.

The second system of the score consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with dynamic markings of *f p*, *f p*, *f p*, *f p*, *f*, *f p*, and *f p*. The middle and bottom staves are a grand staff with dynamic markings of *f p*, *f p*, *f p*, *f p*, *f*, *f p*, and *f p*. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

The third system of the score consists of four staves. The top staff is a single treble clef staff with a dynamic marking of *f* and a *Solo* instruction. The lyrics "Ho - sti - a san - cta, ca - lix" are written below the staff. The other three staves (treble and bass clefs) are empty, indicating accompaniment for other instruments.

The fourth system of the score consists of a single bass clef staff. It has a *Solo* instruction and dynamic markings of *f p*, *f*, and *p*. The staff includes figured bass notation: *f p 6*, *6*, *6 5*, *6 5 7*, *6*, *6 5*, *6 6*, and *6 5*.

7

*p*

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

be - ne - di - cti - o - nis, mi - - se - re - re - no - bis. My - ste - ri - um fi - de - i, mise -

$\frac{6}{3}$  7  $\frac{6}{3}$   $\frac{b7}{3}$   $\frac{8}{6}$   $\frac{7}{5}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{5}{\#3}$  5  $\frac{b7}{4}$  [ ]  $\frac{6}{4}$   $\frac{b7}{2}$  6

13

re - re, mi - se - re no - bis. Prae - cel -  
Tutti Prae - cel -  
Tutti Prae - cel -  
Tutti Prae - cel -  
Tutti Prae - cel -  
Tutti Prae - cel -

6/5 6/5

17

sum, prae - cel - - sum, - sum et ve - ne - ra - bi - le

sum, prae - cel - - sum, - sum et ve - ne - ra - bi - le

sum, prae - cel - - sum, - sum et ve - ne - ra - bi - le

sum, prae - cel - - sum, - sum et ve - ne - ra - bi - le

6  
4  
3

21

Sa - cra - men - tum, mi - se - re - re,  
 Sa - cra - men - tum, mi - se - re - re,  
 Sa - cra - men - tum, mi - se - re - re,  
 Sa - cra - men - tum, mi - se - re - re,

$\flat_5$   $\frac{6}{5}$  [k3]  $\frac{6}{5}$   $\frac{6}{5}$   $\frac{7}{k3}$   $6 - \frac{6}{4}$   $\frac{6}{5}$   $\frac{6}{5}$   $\frac{7}{k3}$   $6 - \frac{6}{4}$

\*) Zu T. 21 in den Hörnern vgl. Krit. Berichte.



33

The musical score consists of several systems. The first system (measures 33-36) features vocal lines in treble clef with various note values and slurs, and piano accompaniment in bass clef. The second system (measures 37-40) shows a vocal line in treble clef with a melodic line, and piano accompaniment in bass clef with a rhythmic pattern of eighth notes. The third system (measures 41-44) shows four vocal lines in treble clef, each with a 'bis.' marking, and piano accompaniment in bass clef. The fourth system (measures 45-48) shows a piano solo in bass clef, marked 'Solo' and 'f', with a rhythmic pattern of eighth notes and fingerings (6, 6, 6, 6, 5, 6, 6).







48

fun - ctis, mi - se - re - re, mi - se - re - re - no -

$\sharp 3$     7    6    5    8    7    6    5  
 [6]    4     $\sharp 3$     6    6    [6]    4     $\sharp 3$

53

*f* *p*

*f* *p*

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

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

bis.

*Solo*

Coe - le - ste an - ti - do - tum, quo a pec - ca - tis prae - ser - va - mur, mi - se -

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

6 6 6 9 8 6 - 6  
 b3 8 5 b4 3 5

58

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

6  
5

9  
4

8  
3

7  
b3

62

re no - bis. *Tutti* *f* Stu - pen - - - -

*Tutti* *f* Stu - pen - - - -

*Tutti* *f* Stu - pen - - - -

*Tutti* *f* Stu - pen - - - -

*Tutti* *f* [1 1 1 1 1 1 1]

66

dum, stu - pen - - dum su - pra o - mni-a mi -

dum, stu - pen - - dum su - pra o - mni-a mi -

dum, stu - pen - - dum su - pra o - mni-a mi -

dum, stu - pen - - dum su - pra o - mni-a mi -

6 6 6      6 4 2      6 4 2      6 4 2      6 4 2

70

ra - cu - la, mi - se - re - re, mi - se - re - re no -

ra - cu - la, mi - se - re - re, mi - se - re - re no -

ra - cu - la, mi - se - re - re, mi - se - re - re no -

ra - cu - la, mi - se - re - re, mi - se - re - re no -

6 6 15 7 [b]5 6 [b]5  
4 4 13 13 3 4 3  
b3 b3 #3 #3

75

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

*Solo*

bis. Sa - cra - tis - si - ma Do - mi - ni - cae pas - si -

bis.

*Solo*

bis. Sa - cra - tis - si - ma Do - mi - ni - cae pas - si -

bis.

*Solo* *p*

6 5 6 7  
4 3 4 3



80

Ob. I, II

Musical score for Oboe I and II, showing two staves with notes and rests.

Musical score for piano accompaniment, showing three staves with complex rhythmic patterns and dynamics markings like *f* and *p*.

o - nis comme - mo - ra - ti - o, do - num trans - scendens o - mnem ple - ni -

o - nis comme - mo - ra - ti - o, me - mo - ri - a - le prae - ci - pium di - vi -

Musical score for bass line, showing a single staff with notes and dynamics markings like *f* and *p*.

9 8 - 7 7  
4 3 -

6 6 7 6 9 7

85

tu - di-nem, mi - se-re - re - no - bis,

*Solo*  
Di - vi - nae af - flu - en - ti - a lar - gi - ta - tis, mi - se -

- ni, di - vi - ni - a - mo - ris.

*Solo*  
Sa - cro -

9 7 9 7 6 5 6 6 5 6 7 [N]

90

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

san - ctum et au - gu - stis - simum my - ste - ri - um, phar - ma - cum im - mor - ta - li - ta - tis,

$\begin{bmatrix} 9 & 8 \\ 4 & 3 \end{bmatrix}$ 
 $\begin{matrix} 6 & 7 \\ 6 & 7 \end{matrix}$ 
 $\begin{matrix} 7 \\ \flat 3 \end{matrix}$ 
 $\begin{matrix} 6 \\ 6 \end{matrix}$ 
 $\begin{matrix} 8 \\ 8 \end{matrix}$

96

re - - - re no - bis.

mi - - se - re re no - bis.

5 6 6 5 6 8 5 [7] 5 [7] 5 8  
 6 5 4 [9] 3 [5] 8

*attacca*

# TREMENDUM

Adagio

The musical score is arranged in a system of staves. It begins with a piano introduction marked 'Adagio'. The piano part consists of a right-hand melody with slurs and a left-hand accompaniment of eighth notes. The vocal part enters with the word 'Tremendum' in a 'Tutti' dynamic. The vocal line is written in a single staff with lyrics underneath. The piano accompaniment continues with a 'Solo' section in the left hand, marked 'f' (forte), before rejoining the vocal part. The score concludes with a final measure marked with a '6'.

3

- dum, tre-men -

- dum, tre-men -

- dum, tre-men -

- dum, tre-men -

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

5

Musical score for piano and voice. The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It begins with a piano introduction marked with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) section. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes. The vocal part consists of four staves with lyrics: "dum, tre-men - - - dum, tre-men - - -". The score concludes with a 6/4/3 time signature and a 7-measure rest.





Allegro

9

- dum ac vi-vi-fi-cum Sacra-men-tum, mi-se-re - -

- dum ac vi - vi-fi-cum Sacra-men-tum, mi-se-

- dum ac vi - vi-fi-cum Sa-cra-men-tum, mi-se-

- dum ac vi - vi-fi-cum Sa-cra-men-tum,

5 17 5 17 5      7 6 6 6 6 6 6 6 8 8 8 7 6

\*) T. 10, Bassi ed Organo: im Autograph Ganztaktpause.

13

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

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

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

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

7 6 6 7 6 6 6 5 7 6 6 7 -

43 3 5 43 3 5 4 3 7 b6 [6] 7 -

16  
Ob. I

Ob. II

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

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

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

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

6 7 4 6 7 5 4 3  
5 2

# PANIS OMNIPOTENTIA

*Andante*

Oboe I, II  
Corno I, II  
in Mi $\flat$ /Es

Violino I  
Violino II  
Viola I, II

Tenore

Bassi ed Organo

*Solo*

6

10

7

6

13

tasto solo

p

8 5 6 4 3

19

Solo

Pa - nis om-ni-po - ten - ti - a ver - bi ca - - - - - ro fa - ctus, in - cru - en - tum sac - ri -

f p f p f p f p

6 6 7 7 6

25

cresc. f

crescendo

cresc. f

tr

fi - ci - um, ci - bus et con - vi - va, mi - se - re - re, mi - se - re - re... no - - - - - bis.

cresc. f

5 4 5 6 7 6

6 6 6 6 6

32

tasto solo Dul - cis - - si - mum con - vi - vi - um, cui as - si - stunt, as - si - stunt

36

An - ge - li, An - - - ge - li mi - ni - stran - tes, mi - -

42

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

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

Sa - cra - men - tum, Sa - cra -

men - tum pi - e - ta - tis, vinculum ca - ri - ta - tis, of - ferens et ob - la - ti - o, spi -

64

ri - tu - a - lis dul - ce - do in pro - pri - o fon - te de - gu - sta - ta, mi - se - re - re no -

6 4 3 7 b7 b3 7 [4] b3 6 5 7 6 4 b3

69

bis. Re - fe - cti - o a - ni - ma - rum san - cta - rum, mi - se - re - re, mi - se - re - re -

6 6 6 6 6 6 b5 [4] 6 6 3 6 -

75

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

6 6 6 6 6 6 b7 p



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

7 6 4 6 [6] 6 7 b7 6 5

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

4 2 6 [6] 6 4 3 2 3 3 6 f p

no - tris, mi - se - re - re

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

100

no bis.

6 7 8

104

7 8

107

pi

p

p

p

tasto solo

p

6 5 4 3

\*) T. 100, Tenor, Vorschlag zur Auszierung der Fermate: bis.

## VIATICUM\*)

Adagio

*Oboe I, II*

*Corno I, II in Fa/F*

*Clarinete I, II in Si/B*

*Trombone alto*

*Trombone tenore*

*Trombone basso*

*Violino I*

*Violino II*

*Viola*

*Soprano*  
Vi - a - ti - cum in Do - mi - no mo - ri - en - - - - -

*Alto*  
Vi - a - ti - cum in Do - mi - no mo - ri - en - -

*Tenore*  
Vi - a - ti - cum in Do - mi - no mo - ri - en - -

*Basso*  
Vi - a - ti - cum in Do - mi - no mo - ri - en - -

*Bassi ed Organo*  
Tutti  
p  $\frac{17}{6}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{7}{4}$   $\frac{1}{2}$

\*) Eine erste, gestrichene Fassung des Viaticum ist im Anhang als Nr. 1, S. 375, wiedergegeben.



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

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

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

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

Figured bass notation:  $\flat 7$  [4]  $\flat 6$   $\flat 5$   $\flat 3$   $\flat 7$   $\flat 4$   $\flat 3$   $\flat 6$   $\flat 7$   $\flat 6$   $\flat 4$   $\flat 5$   $\flat 4$   $\flat 3$   $\flat 3$   $\flat 3$

## PIGNUS

The musical score for "PIGNUS" consists of several systems of staves. The top system includes a vocal line with trills (tr) and a piano accompaniment. The piano part features a bass line with a forte (*f*) dynamic. The middle systems show empty vocal staves and piano accompaniment. The bottom system includes a basso continuo line with the lyrics: "Pi-gnus fu - tu - rae, fu-tu-rae glo - ri-ae, fu-tu-rae glo -". The basso continuo line is marked *f Tutti* and includes figured bass notation: 1 1 1 1 1 and 1 1 1 1 1 1.

8

*f*

*f Tutti*

Pi - gnus fu - tu - rae, fu - tu - rae glo - ri - ae, fu - tu - rae  
 - ri - ae, mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re

15 *Ob. I*

*Ob. II*

*f*

*f*

*f Tutti*

Pi - gnus fu - tu - rae, fu - tu - rae

glo - ri - ae, mi - se - re - re, mi - se - re -

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

3 3 3 3 3 3 3 6 6 6 6 6 6  
6 4





28

*tr*

*f*

*f Tutti*

Pi - gnus fu - tu - rae, fu - tu - rae glo - ri - ae, fu - tu - rae  
 re - re - re - no - bis. Pi - gnus fu - tu - rae, fu - tu - rae glo - ri - ae,  
 bis, Pi - gnus fu - tu - rae glo - ri - ae, mi - se - re - re - no - bis,  
 re - re. Pi - gnus fu - tu - rae glo - ri - ae, fu - tu - rae glo - ri - ae,

6 3 3 3 3 3 3 6 6 6 6 6 6 6 5 3 3 3 3 3 3 3 3 3

33

The first system consists of two vocal staves (Soprano and Alto) and a piano accompaniment. The vocal staves contain whole rests for the first six measures. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal staves begin with notes in the seventh measure, with a dotted line indicating a continuation of the previous measure's note. The piano accompaniment maintains its rhythmic accompaniment.

The third system shows the vocal parts with more active melodic lines. The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic accompaniment.

The fourth system includes the vocal line with the lyrics: "glo - - - - - ri-ae, mi-se-re re no - bis, mi-se-re-re, mi-se-re - - - - -".

The fifth system includes the vocal line with the lyrics: "pi - gnus, mi - se - re - re no - - - bis, mi-se-re-re no - bis, mi - se-re-re".

The sixth system includes the vocal line with the lyrics: "mi-se-re-re no - - - - - bis, Pi - - - gnus, pi-gnus fu".

The seventh system includes the vocal line with the lyrics: "pi-gnus, mi - se-re-re, mi - se-re-re, mi - se-re-re no-bis. Pi - - - gnus fu -".

The eighth system shows the piano accompaniment with a bass line. Below the staff are the following fingering numbers: 7 5 6 6 6 7 6 2 6 2 6.

40

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

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

tu - rae glo - ri - ae, glo - ri - ae, pi - gnus, mi - se - re - re no - bis, mi - se -

tu - rae, fu - tu - rae glo - ri - ae, pi - gnus fu - tu - rae,

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

46

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

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

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

fu - tu - rae glo - ri - ae, fu - tu - rae glo - - - - - - - - ri -

63 - 43 - 0 4 2 63 6 7 5 6 6 43 4 6 6 5 43 [3]

53

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

bis, mi - se - re - re, mi - se - re - re\_ no - bis, mi - se - re - re, mi - se -

Pi - gnus fu - tu - rae, fu - tu - rae glo - ri - ae, fu - tu - rae glo - -

ae, mi - se - re - - - re, mi - se - re - - - re\_ no - bis, mi - se - re - - -

[# -] 7 6/5 9 6 6 6 #3 - 7 6/5 9 6 6 6 #3 - 7 6/5 3 3 3 3

59

- - - re, mi-se-re-re no - - - - bis.  
 re - - - re no - - - - bis, mi-se-re - - - - - re  
 - - - - ri - ae, mi-se-re - - - - re no - - - -  
 - - - re no - bis, mi-se-re-re —, mi-se-re-re no - bis, mi-se-

43 #3 6 6 7  
 5 3 4 5 #3  
 6 6 4 6 3 6 b7  
 3 3 5 3

65

Pi - gnus fu - tu - rae, fu - tu - rae glo - ri - ae, fu - tu - rae  
 no - - - bis. Pi - gnus fu - tu - rae, fu - tu - rae glo - - - - -  
 - - - bis. Pi - gnus fu - tu - rae glo - ri - ae, pi - gnus fu - tu - - rae  
 re - re no - bis. Pi - gnus fu - tu - rae glo - ri - ae, pi - - - gnus fu - tu - rae

6/5 [37] 0 2 3 3 3(b)3 0 3 3 (b)3 3(b)3 3 3 6/4 5/3 6/3 3(b)3 3 3



71

The first system of music consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. It starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then rests. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand.

The second system of music is entirely instrumental, showing the piano accompaniment. It continues the rhythmic patterns established in the first system, with the right hand playing a sequence of eighth notes and the left hand providing harmonic support.

The third system of music continues the piano accompaniment. A trill (tr) is marked above a note in the right hand in the final measure of this system.

glo - ri - ae, mi - se - re - re no - bis, mi-se-re -

The fourth system of music features a vocal line with the lyrics "glo - ri - ae, mi - se - re - re no - bis, mi-se-re -". The piano accompaniment continues with the same rhythmic texture.

- ri - ae, mi-se-re - re, mi-se-re-re no - bis, Pi - gnus fu -

The fifth system of music features a vocal line with the lyrics "- ri - ae, mi-se-re - re, mi-se-re-re no - bis, Pi - gnus fu -". The piano accompaniment continues.

glo - ri - ae, mi-se-re - re no - bis, mi-se-re - re no - bis. Pi - gnus fu -

The sixth system of music features a vocal line with the lyrics "glo - ri - ae, mi-se-re - re no - bis, mi-se-re - re no - bis. Pi - gnus fu -". The piano accompaniment continues.

glo - ri-ae, mi-se - re-re no - bis, mi-se-re-re no-bis, mi-se - re-re no - bis, mi-se-

The seventh system of music features a vocal line with the lyrics "glo - ri-ae, mi-se - re-re no - bis, mi-se-re-re no-bis, mi-se - re-re no - bis, mi-se-". The piano accompaniment continues.

The eighth system of music is entirely instrumental, showing the piano accompaniment. It concludes with a final chord in the right hand.

78  
Ob. I

Ob. II

re, mi-se-re - re, mi-se-re - re, mi-se-re - re no - - bis, mi - se - re - re, mi - se -  
tu - rae, fu - tu-rae glo - ri-ae, fu - tu-rae glo -  
tu - rae glo-ri - ae, mi-se - re - re, mi - se-re - re no - - bis.  
re - re, mi-se-re - re, mi-se - re - - re no - - bis, mi - se - re - re

3 3 3 3 3      3 3 3 3 3 3 3      3 3      6      5      7      13      6

85

tr

re-re no - bis, Pi-gnus fu - tu - rae, fu - tu - rae glo - ri - ae, mi - se - re - re, mi - se - re - re -

- ri - ae, pi - gnus fu - tu - rae glo - ri - ae

Pi - gnus fu - tu - rae, fu - tu - rae glo - ri - ae, fu - tu - rae glo -

no - bis, Pi-gnus fu - tu - rae glo - ri - ae, pi - gnus, mi - se - re - re, mi - se - re - re,

6 6 13 4 8 3 3 3 3 3 3 6 6 6 6 6 8 6 7 6 6 [ ]

92

—, mi - se - re - re no - bis. Pi - gnus fu - tu - rae glo - ri - ae,

—, mi - se - re - re —, mi - se - re - re no - bis. Pi - gnus fu - tu - rae, fu - tu - rae

- ri - ae. Pi - gnus fu - tu - rae glo - ri - ae,

mi - se - re - re no - bis. Pi - gnus fu - tu - rae, fu - tu - rae glo - ri -

1) 11 10 13 4 6 4 6 2 6 - 7 17 6

\*) Vierundzwanzig nach T. 94 gestrichene Takte sind im Anhang als Nr. 2, S. 376—377, wiedergegeben.

99

pi - gnus fu - tu - rae glo - ri - ae, fu - tu - rae glo - ri - ae,  
 glo - ri - ae, pi - gnus fu - tu - rae, fu - tu - rae  
 pi - gnus fu - tu - rae glo - ri - ae,  
 ae, pi - gnus fu - tu - rae, fu - tu - rae glo - ri -

6  
 13

105

pi-gnus fu - tu-rae glo-ri - ae, fu - tu-rae glo - ri-ae, fu-tu-rae  
 glo - ri-ae, pi - gnus fu - tu - rae, fu-tu-rae glo -  
 pi - gnus fu - tu - rae glo - ri-ae, fu-tu-rae glo -  
 ac. pi - gnus fu - tu - rae, fu - tu-rae glo - ri - ae,

4 6 6 6 7 6 [ ] 3 3 3 3  
 3 3 3 3 3 3 3 3

112

glo - ri - ae, mi - se - re - re no - bis.  
 ri - ae,  
 ri - ae, mi - se - re - re no - bis.  
 mi - se - re - re no - bis. Pi - gnus fu

[7] 7 7 7 8 8 7 5 4 8 7 6 [1 1 1]

\*) Zehn nach T. 118 gestrichene Takte sind im Anhang als Nr. 3, S. 378–379, wiedergegeben.

120

Pi - gnus fu - tu - rae, fu - tu-rae glo - ri - ae, mi - se - re - - re, pi - gnus fu - tu - rae, fu -  
 Pi - gnus fu - tu - rae, fu - tu-rae glo - ri - ae, mi - se - re - - re, pi - gnus fu - tu - rae, fu -  
 Pi - gnus fu - tu - rae, fu - tu-rae glo - ri - ae, mi - se - re - - re, pi - gnus fu - tu - rae, fu -  
 tu - rae, fu - tu - rae glo - ri - ae, pi - gnus fu - tu - rae, fu - tu - rae

4  
b3  
b7  
43  
4  
43  
6  
6  
b2  
6  
6  
b3  
[6  
4  
3  
7  
43  
3



128

tu-rae glo - ri - ae, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

tu - rae glo - ri - ae, mi - se - re - re. Pi - gnus fu - tu - rae,

tu - rae glo - ri - ae, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis. Pi - gnus fu -

glo - ri - ae, mi - se - re - re no - bis. Pi - gnus fu - tu - rae glo - ri -

[15] 2 4 3 7 6 2 3 6 7 6 3 6 6 6 5

\*) Zwölf nach T. 132 gestrichene Takte sind im Anhang als Nr. 4, S. 380-381, wiedergegeben.

135

First system of musical notation. It includes a vocal line with a treble clef and a key signature of two flats. The piano accompaniment consists of two staves: the upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts from the first system. The vocal line continues with a melodic phrase, and the piano accompaniment maintains its rhythmic pattern.

Third system of musical notation. The vocal line begins with the lyrics "fu-tu-rae glo-ri-ac,". The piano accompaniment continues with its characteristic eighth-note texture.

Fourth system of musical notation. The vocal line continues with the lyrics "fu-tu-rae glo-ri-ac, fu-tu-rae glo-ri-ac, mi-se-re-re no-".

Fifth system of musical notation. The vocal line continues with the lyrics "tu-rae glo-ri-ac, fu-tu-rae glo-ri-ac, mi-se-re-re".

Sixth system of musical notation. The vocal line continues with the lyrics "ac, fu-tu-rae glo-ri-ac, mi-se-re-re-re, mi-se-re-re no-".

Seventh system of musical notation. The vocal line continues with the lyrics "re, mi-se-re-re no-".

Eighth system of musical notation. This system shows the piano accompaniment and a figured bass line below it. The figured bass consists of numbers 6, 6 b5, 8, 6 5, 6, 5, 7, 5 2 5 7, 6, 6 5, 8 5 7 3, and 4 2.

142

*tr*

Pi - gnus fu - tu - rae, fu - tu-rae glo - ri-ae, fu - tu-rae glo -

bis. Pi-gnus fu - tu-rae, fu - tu-rae glo - ri-ae, mi-se - re - re, mi - se -

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

bis. Pi - gnus fu - tu - rae, pignus fu-tu-rae glo - ri-ae, pi - gnus,

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

148 *Ob. I*

*Ob. II*

ri-ae, mi-se-re-re no-bis, mi-se-re-re, mi-se-re-re, pi-gnus fu-tu-rae

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

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

pi-gnus fu-tu-rae, fu-tu-rae glo-ri-ae, fu-tu-rae

8 6 6  $\frac{4}{b3}$  8 6 3 - 6

156  
Ob. I, II

Musical notation for Oboe I and II, including a woodwind quintet section (flute, oboe, clarinet, bassoon, and horn).

Piano accompaniment for the first system, including grand staff notation for the right and left hands.

Piano accompaniment for the second system, including grand staff notation for the right and left hands.

glo - ri - ae, fu - tu - rae glo - ri - ae, fu - tu - rae glo - ri - ae, fu - tu - rae

Pi - gnus fu - tu - rae glo - ri - ae, pi - gnus fu - tu - rae glo - ri - ae, pi - gnus fu - tu - rae glo - ri -

Pi - gnus fu - tu - rae glo - ri - ae, pi - gnus fu - tu - rae glo - ri - ae, pi - gnus fu - tu - rae glo - ri -

glo - ri - ae, fu - tu - rae glo - ri - ae, fu - tu - rae glo - ri - ae,

Piano accompaniment for the final system, including figured bass notation (5, 7, 7, 7, 7, 7) for the left hand.

162

glo - ri - ae, pi-gnus fu - tu - rae, fu - tu-rae glo - ri - ae, fu - tu-rae glo - - -

ae, pi - gnus fu - tu - rae, pi - gnus fu - tu - rae glo - - ri - ae, fu - tu-rae glo-ri - ae, pi - gnus fu - tu - rae

ae, pi - gnus fu - tu - rae, fu - tu-rae glo - ri - ae, fu - tu-rae glo-ri - ae, pi - gnus fu - tu - rae

pi - gnus, pi - gnus fu - tu - rae, fu - tu-rae glo - ri - ae, fu - tu-rae glo - - -

senza Organo

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

p

169

ri - ae, mi - se -

glo - ri - ae, pi - gnus, mi - se - re -

glo - ri - ae, pi - gnus, mi - se - re - re, mi - se - re -

ri - ae, pi - gnus, mi - se - re - re, mi - se - re -

coll' Organo

7 f 6 7 7

175

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

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

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

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

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



## AGNUS DEI

Un poco adagio

*Oboe I, II*  
*Corno I, II in Fa / F*  
*Violino I*  
*Violino II*  
*Viola I, II*  
*Soprano*  
*Bassi ed Organo*

*Solo*  
*p* 7 6 4 6 7 - 6 5 6 8

4 *f* *[b]* *[b]* *f*

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

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

8

[h] p

*Solo*

A . . . . .

f p 7

6 6 5  
4 4 4 3

11

p

gnus Dei, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di,

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

14

p

gnus Dei, qui tol-lis pec-ca-ta

7 6 6 7 6 6 7 6 6 5

4 3 3 4 3 4 3 5

10

ta mun-di, par-ce,

7 43 f 6 6 7 43 f p 6

18

par-ce no-bis Do-mi-ne, par-

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

20

- ce no-bis Do-mi-ne, par-

6 4 5 6 4 5 f 6 6 7 3 p 6 6 7 3





di nos Do mi ne, ex au

6 6/4 5/3 f 6 6 7 p 6 6 7 6/5

di nos Do mi ne,

43 6/5 6 6 6/4 5/4 3 f 6 6/5

ex au di nos Do mi ne.

attacca

\*) T. 47, Sopran, Vorschlag zur Auszierung der Fermate:

Do



51

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

6 6/6 (b)7 6 6/4 5/3 6 7 9/4 8/3 = 3 3



54

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

7 6 6 6 6 5      6 6 6 6 5 7      6 6 6 5      6 4 5 (1)3

57

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

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

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

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

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

60

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

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

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

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

7 5 7 6 - b6 - b7 3 3 6 5  
 4 4 2 4 3 4 3

64

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

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

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

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

4 3 (4) 13 13 6 5 6 9 8 7 8

## 3. Litaniae Lauretanae B. M. V.

für Soli, gemischten Chor, Orchester und Orgel

KV 195 (186<sup>d</sup>)\*)

## KYRIE

Datiert Salzburg, 1774

Adagio

Oboe I, II

Corno I, II  
in Re/D

Trombone alto <sup>oo)</sup>

Trombone tenore <sup>oo)</sup>

Trombone basso <sup>oo)</sup>

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Bassi <sup>oo)</sup> ed Organo

Solo

Solo

Solo

Solo

Solo<sup>†)</sup>

tasto solo

6 6 7  
5

Ky - ri -

Ky - - ri - e e -

Ky - ri - e, Ky -

Ky - ri - e e -

\*) Zum Schriftanteil Leopold Mozarts vgl. Vorwort und Krit. Bericht.

\*\*) Zur Mitwirkung der Posaunen vgl. Vorwort.

\*\*\*) Zur Besetzung vgl. Vorwort.

†) Zur Bedeutung von Tutti und Soli im System Bassi ed Organo vgl. Vorwort.

4

The score consists of several systems. The first system shows piano accompaniment for the right and left hands, with a forte (*f*) dynamic marking. The second system continues the piano accompaniment, also marked *f*. The third system features a vocal line with trills (*tr*) and a forte (*f*) dynamic. The fourth system contains vocal lines with lyrics and a *Tutti* marking. The fifth system continues the vocal lines with lyrics and a *Tutti* marking. The sixth system shows the vocal lines with lyrics and a *Tutti* marking. The seventh system features a piano accompaniment with trills (*tr*) and a *Tutti* marking. The eighth system shows the piano accompaniment with trills (*tr*) and a *Tutti* marking.

*f*

*f*

*tr* *f* *tr* *f* *tr* *f* *tr* *f* *tr* *f* *tr* *f*

*Tutti*

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

lei - - - - son. *Tutti* Chri-ste e -

- ri-e e - lei - - - son. *Tutti* Chri-ste e - lei - - son.

lei - - - - son. *Tutti* Chri-ste e - lei - - son.

*Tutti* *tr*

4 6 5 7  
2 4

*f* 3 3 3 3 3 3 7  
8

13

7

The first system of the score consists of five staves. The top two staves are vocal staves (Soprano and Alto) with whole rests. The next two staves are the piano accompaniment, with the right hand playing a series of eighth notes and the left hand playing a bass line. The final staff is the bass line for the vocal parts, starting with a half note and followed by eighth notes.

The second system features piano accompaniment for the right and left hands. Both hands play a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with trills (tr) indicated above several notes. The right hand has a trill on the first note of the second measure, and the left hand has a trill on the first note of the first measure.

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

Chri - ste e - lei - - - son.

Chri - ste e - lei - - - son.

The third system contains vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The vocal staves have lyrics: "lei - - - son. Ky-ri-e e - lei - - - son," and "Chri - ste e - lei - - - son." The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as the previous system.

The fourth system shows the piano accompaniment with trills (tr) and fingerings. The right hand has a trill on the first note of the second measure, and the left hand has a trill on the first note of the first measure. Fingerings are indicated as 43, 3, 3, 43, 3, 3, 3, 47, 6, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3.

Allegro

The musical score consists of several systems. The first system includes vocal staves and piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern in the bass line and a more melodic line in the treble. Dynamics include *p* and *f*. The second system continues the piano accompaniment with trills in the upper voices. The third system is the vocal entry, with lyrics: *e - lei - - - son. Ky - ri - e e - lei - son. Ky - - ri - -*. The fourth system continues the vocal parts: *lei - - son, e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son. Ky - - ri - -*. The fifth system continues: *Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son. Ky - - ri - -*. The sixth system continues: *Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - - ri - -*. The piano accompaniment continues throughout, with dynamics *p* and *f*. The score ends with a final measure marked with a fermata and a dynamic *f*.



13

The musical score consists of several systems. The first system shows the piano introduction with a trill in the right hand. The second system continues the piano introduction with a trill and a solo section. The third system shows the voice entry with the lyrics: "e - lei-son, e - lei - son. Ky - ri - e e -". The fourth system continues the voice part with the lyrics: "e - lei-son, e - lei - son. Ky - ri - e". The fifth system shows the piano accompaniment for the voice part, including a trill and a solo section. The sixth system shows the piano accompaniment for the voice part, including a trill and a solo section. The seventh system shows the piano accompaniment for the voice part, including a trill and a solo section. The eighth system shows the piano accompaniment for the voice part, including a trill and a solo section. The ninth system shows the piano accompaniment for the voice part, including a trill and a solo section. The tenth system shows the piano accompaniment for the voice part, including a trill and a solo section.

17

lei - - - son. *tr* *Tutti* Chri - ste e - lei - - son  
 e - lei - - son, *tr* *Tutti* e - lei - - son, e - lei - - son  
*Tutti* Chri - ste e - lei - - son. Ky - ri - e e -  
*Tutti* e - lei - - son, e - lei - -  
*Tutti*  
 6/4 7 6 7 6 - 6 6/5 8 7 6 - 6

21

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

6 5      6 7 6 6 5 - 9 6      6 5

25

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

4/2 6 4 3 4 6  
2 2 5

6 6 6 4 6  
4 2

6 6 4 6  
4 2

6 6 4 6  
4 2

6 6 4 6  
4 2

6 -

29

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

Solo Tutti Solo  
 6 6 6 4 [5 -] 6 7 9 8 6  
 4 #3 - 4 3

33

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

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

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

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

Tutti

2) [9 8] 6 5 - 6 5 - 6 6 7 8 6

37

pp

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

pp

pp

*f*

pp

pp

pp

pp

pp

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

7 6 7 6 7

7 8 8 7 8

7 8 8 7 8

41

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

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

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

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

7 6 8 - 5 5 4 5 8 5 4 8 ;  
5 4 - - 18 2 3 4 3 2



44

son.

son.

son.

son.

Solo

9 8    7 4    9 8    6     $\begin{matrix} 9 & 4 & 7 \\ 7 & 6 & [6] \\ [4] & - & 4 \end{matrix}$

47

*p* *f* *f*

Chri - - -

Chri - - -

Chri - - -

Chri - - -

*f* **Tutti**

8 [6/6] 3 *p* 4/2 7 - 8 7 8 6/6 7

50

53

ste, Chri-ste ex - au - di nos. Pa - ter de coe - lis De - us, de coe - lis De -

ste, Chri - ste ex - au - di nos. Pa - ter de coe - lis De - us, de coe - lis De -

ste, Christe ex - au - di nos. Pa - ter de coe - lis De - us, de coe - lis De -

ste, Chri - ste ex - au - di nos. Pa - ter de coe - lis De - us, de coe - lis De -

0 7 0 7  
4 4

6 18 6 6 6 6 6 6 6 6 7  
6 4 4 4 4 4 4 4 [2]  
13

57

us, pa - ter de coe - lis De - us, de coe - lis De - us, mi-se-re-re no -

us, pa - ter de coe - lis De - us, de coe - lis De - us, mi-se-re-re

us, pa - ter de coe - lis De - us, de coe - lis De - us, mi-se-re-re

us, pa - ter de coe - lis De - us, de coe - lis De - us, mi-se-re-re

us, pa - ter de coe - lis De - us, de coe - lis De - us, mi-se-re-re

6 6 6 6 6 6 6 7 [5] [b]6 6

6 4 4 4 4 4 4



64

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

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

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

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

4 8 8 7  
3 4

7 6 6 #  
5 6

7 8 6 #

67

mi - se - re - re no - bis. Fi - li - Re - dem -

mi - se - re - re - no - bis. Fi - li - Re - dem - ptor,

mi - se - re - re no - bis. Fi - li - Re - dem - ptor,

mi - se - re - re - no - bis. Fi - li - Re - dem - ptor,

7 6 6 - 6 17 8 6



70

ptor mun - di, fi - li Re - dem - ptor, Re - dem-ptor mun - di,

Re - dem-ptor mun - di, fi - li Re - dem - ptor, Re - dem-ptor mun - di,

Re - dem-ptor mun - di, fi - li Re - dem - ptor, Re - dem-ptor mun - di,

17 (4) 6 6 2 6 6 # 2 6 6 #

73

De - - - us, fi - li Re - dem - ptor, Re - dem - ptor mundi

fi - li Re - dem - ptor mun - di De - us, fi - li Re - dem - ptor, Re - dem - ptor mundi

fi - li Re - dem - ptor mun - di De - us, fi - li Re - dem - ptor, Re - dem - ptor mundi

fi - li - Re - dem - ptor mun - di De - us, fi - li Re - dem - ptor, Re - dem - ptor mundi

7 6 6      7 6 6      6 4 3

77

De-us, mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se -

De-us, mi - se - re - re, mi - se - re - re,

De-us, mi - se - re - re, mi - se - re - re,

De-us, mi - se - re - re, mi - se - re - re,

Solo

Solo

6 4 / 7, 0 7 8 7, [1 1 1 1], p, 7

82

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

*Solo* mi - se - re - re - no - bis, *Tutti* mi - se - re -

mi - se - re -

mi - se - re -

*Tutti*

$\frac{6}{4}$  7 *f*  $\frac{4}{2}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{6}{8}$  6

86

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

$\sharp$   $\frac{4}{2}$  6 5 6  $\sharp$  [N]5 6  $\frac{7}{3}$   $\frac{56}{3}$  6 - 7  $\frac{\sharp 5}{3}$  ( $\frac{1}{3}$ ) $\frac{\sharp 5}{3}$  7 5  $\frac{\sharp 5}{3}$  6  $\frac{5}{4}$  6

90

bis. Spi - ri - tus San - - - - - cte De - - - - -  
 bis. Spi - - ri - tus San - - - - - cte  
 bis. Spi - - ri - tus San - - - - - cte De -  
 bis. Spi - ri - tus San - - - - - cte De -

6 5 4 6 13 6- 7 6 7 7  
 2 5 5

94

- us, Spi-ri-tus San - cte, San - cte De - us, Spi - ri-tus San - cte De-us,  
 De-us, Spi-ri-tus San - cte, San - cte De - us, Spi - ri-tus San - cte De-us,  
 - us, Spi-ri-tus San - cte, San - cte De - us, Spi - ri-tus San - cte De-us,  
 - us, Spi-ri-tus San - cte, San - cte De - us, Spi - ri-tus San - cte De-us,

6 6 6 4 2 6 6 6 4 2 6 6 6 4 2 6 6 6 6 4 3  
 4 2 4 2 4 2 4 2 4 3

98

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

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

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

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

Solo Tutti Solo Tutti

6 7 9 8 6 6 7 9 8 6 4 3 2 4 3 2 6



102

- se - re - re no - bis, mi - se - re - re no -  
 mi-se-re - re\_, mi-se-re - re\_, mi-se-re - re\_ no -  
 mi-se-re-re, mi-se-re-re, mi-se-re-re, mi - se-re -  
 mi-se-re-re, mi-se-re-re, mi-se-re-re, mi - se-re - re

6 6 6 7 6 7 6

108

- - - - bis. San - cta Tri - ni - tas, u - nus De - us,  
 - - - - bis. San - cta Tri - - - - ni - tas,  
 - re no - - - bis. San - cta Tri - ni - tas, u - nus De - us,  
 no - - - bis. San - cta Tri - ni - tas, u - nus De - us,

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

110

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom three staves are piano accompaniment. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/2 time signature. The vocal lines feature a melodic line with some grace notes and a lower line providing harmonic support. The piano accompaniment includes chords and moving lines in both hands.

*Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)*

san - cta Tri-ni-tas, u - nus De - us, san - cta Tri - ni - tas, u - - nus De -

san - cta Tri-ni-tas, u - nus De - us, san-cta Tri - ni - tas, u - nus De - -

san - cta Tri-ni-tas, u - nus De - us, san-cta Tri - - - ni-tas, u - -

san - cta Tri-ni-tas, u - nus De - us, san-cta Tri - ni - tas, u - nus De - -

4 6 6 6 6 6 7 6 6 6 6 6 7 6 6

2 5 5

114

us, san - cta Tri - ni - tas, u - nus De - us, mi - se - re -

us, san - cta Tri - ni - tas, u - nus De - us, mi - se - re -

- nus De - us, u - nus De - us, mi - se - re -

us, san - cta Tri - ni - tas, u - nus De - us, mi - se - re -

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

118

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

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

122

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a series of eighth and sixteenth notes, followed by a trill (tr) on a note. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has a trill (tr) on a note. The piano accompaniment maintains its rhythmic patterns, with some chords and melodic fragments in the right hand.

The third system shows the vocal line with the lyrics "no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis." The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic accompaniment.

The fourth system continues the vocal line with the lyrics "no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis." The piano accompaniment remains consistent.

The fifth system features a trill (tr) in the vocal line and the lyrics "- bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis." The piano accompaniment continues.

The sixth system shows the vocal line with the lyrics "- bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis." The piano accompaniment continues.

6 7 5 7                      6 — 6 5 — 7 —                      6 — 6 5 7

## SANCTA MARIA

Andante

The musical score for "SANCTA MARIA" is presented in a multi-staff format. The top system consists of two staves (treble and bass clef) with a grand staff below them. The tempo is marked "Andante". The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score begins with a piano introduction, marked with a forte (*f*) dynamic. The piano part features a complex texture with trills and dynamic markings. The score is divided into systems, with the first system showing the beginning of the piece and the second system showing the solo section. The solo section is marked "Solo" and begins with a forte (*f*) dynamic. The solo line is in the bass clef and includes a sequence of notes with fingerings: 6, 7, 7 4 2, 5 3, 8, 6 6 7, 6 4, 8 5, and a final dash.

8

Solo

San - cta Ma-

6 5      -      6 6 47  
5      -      43 45

6 7      6 -      5 3 3 3  
4 -      3



14

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are vocal staves (soprano and alto), and the bottom four staves are piano accompaniment (right and left hand). All staves in this system contain whole rests, indicating that the music is silent for this section.

The second system of the musical score consists of six staves. The top two staves are vocal staves, and the bottom four staves are piano accompaniment. The vocal staves contain melodic lines with various note values and rests. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

The third system of the musical score consists of six staves. The top two staves are vocal staves, and the bottom four staves are piano accompaniment. The vocal staves contain the lyrics: "ri - a, o - ra — pro no - bis, o - ra pro no - bis. San - cta De - i". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as the previous system.

The fourth system of the musical score consists of six staves. The top two staves are vocal staves, and the bottom four staves are piano accompaniment. All staves in this system contain whole rests, indicating that the music is silent for this section.

The fifth system of the musical score consists of six staves. The top two staves are vocal staves, and the bottom four staves are piano accompaniment. The vocal staves contain whole rests. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Below the piano staff, there are fingerings: 6, 7, 7/4, 5/3, 6, 6, 6, 7, 5, 6, 5.

20

ge-ni-trix, san-ctaVir-go vir-gi-num, o-ra pro no-bis.

7 8 7 4 7 8 7 9 8 4 3 [ ] 7 6 6 7 6 5 3

26

Ma-ter — Christi —, ma-ter di - vi - nae, di - vi - nae gra-ti-ae, o - ra pro

6 5 = 6 6 5 = 6 — 45 [ 7 8 — ] 6 7 6 [ #7 ] 6 6 [ 5 — ] 6 [ 4 3 ] 5

34

no - bis, Ma - ter pu - ris - si - ma, ma - ter ca - stis - si - ma, ma - ter in - vi - o -

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

40

40

la - ta, ma - ter in-te-me-

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

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

46

The musical score consists of several systems. The first system shows two vocal staves and a grand staff for piano accompaniment. The piano part includes dynamics like *f* and *p*. The second system features a vocal line with lyrics: "ra - ta, o - ra pro no - bis, o - ra pro no -". Below the vocal line are empty staves for piano accompaniment. The third system shows piano accompaniment with dynamics *f*, *p*, and *crescendo*. The fourth system continues the piano accompaniment with dynamics *f*, *p*, and *crescendo*. The fifth system shows a vocal line with lyrics "ra - ta, o - ra pro no - bis, o - ra pro no -" and a piano accompaniment line with dynamics *f*, *p*, and *crescendo*. Below the piano accompaniment line are fingering numbers: 7, 3, 3, #3, 6, 6, 4, 2, 6, 6, 4, 7.

53

First system of musical notation, measures 53-60. The vocal line begins with a forte (f) dynamic and includes a trill (tr) in measure 59. The piano accompaniment provides harmonic support.

Second system of musical notation, measures 61-68. The vocal line continues with dynamics ranging from forte (f) to piano (p). The piano accompaniment features intricate rhythmic patterns.

bis.

Solo

Ma - ter a - ma - bi-lis, ma - ter ad-mi - ra - bi-lis, ma - ter Cre-a - to - ris, ma - ter Salva -

Solo

Ma - ter a - ma - bi-lis, ma - ter ad-mi - ra - bi-lis, ma - ter Cre-a - to - ris, ma - ter Salva -

Third system of musical notation, measures 69-76. This system features a piano accompaniment with figured bass notation (f 6 7, p 7, f 4 6, p 4 6) and dynamic markings.

The musical score consists of several systems. The first system includes a piano introduction with a trill (tr) and a dynamic marking of *f*. The second system continues the piano accompaniment with dynamics *f* and *p*. The third system features a more complex piano part with trills and dynamics *f* and *p*. The fourth system introduces vocal lines with the lyrics: "o - ra, o - ra, o - ra pro no - - bis, o -". The fifth system continues the vocal lines with lyrics: "to - ris, o - ra, o - ra, o - ra pro no - - bis, o -". The sixth system continues the vocal lines with lyrics: "to - ris, o - ra, o - ra, o - ra pro no - - bis, o -". The seventh system includes a bass line with a dynamic marking of *f* and a *Tutti* marking. The eighth system continues the bass line with a *Tutti* marking and includes figured bass notation: 6/4, 5/3 3 3, 6/5, -, 6, 6/4, 7/4.



67

The musical score consists of several systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano), and features trills (*tr*) and a trill with a flat (*[b] tr*). The vocal line has lyrics: "ra, o - ra, o - ra, o - ra pro no - bis." The piano accompaniment includes a section marked "Solo" with figured bass notation: 6 5, 6 4, 7 #, 4 2, 6 4, 6 6, 6 5, 6 5, 6.

74

Solo  
Vir - go pru - den - tis - si - ma,

6 6 6 6 6 6 6 6 7 7 7 7

79

o - ra pro no - bis. Vir - go ve - ne - ran - da, o - ra pro no - bis.

7 6 6 2 [7] 6 - 4 8 7 6 5

85

85

*f*

*a 2*

*cresc.* *f*

*cresc.* *f*

*Tutti*

Vir - go prac - di - can - da, o - ra pro no - bis. Vir - go—

*Tutti*

Vir - go—

*Tutti*

*f*

7 3 2 6 8 17

First system of the musical score. It features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staves. The piano part includes a prominent arpeggiated figure in the right hand. Dynamics include *p* and *a2*.

Second system of the musical score. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand. Dynamics include *p*.

Third system of the musical score. The vocal line begins with the lyrics "vir - go po-tens, po-tens, vir - go cle - mens, vir-go". The piano accompaniment continues with the arpeggiated figure. Dynamics include *Solo p*.

Fourth system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "Vir - go, vir - go po-tens, po-tens, vir-go". The piano accompaniment features a rhythmic pattern. Dynamics include *Tutti* and *Solo*.

Fifth system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "vir - go po-tens, po-tens, vir-go". The piano accompaniment continues with the arpeggiated figure. Dynamics include *Solo*.

Sixth system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "Vir - go, vir - go po-tens, po-tens, vir-go". The piano accompaniment features a rhythmic pattern. Dynamics include *Tutti* and *Solo*.

Seventh system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "vir-go". The piano accompaniment features a rhythmic pattern. Dynamics include *Solo p*. Fingerings are indicated by numbers 6, 7, 8, 4, 5.

97

cle - mens, vir - go fi - de - lis, o - ra, o - ra,  
 cle - mens, vir - go fi - de - lis, vir - go fi - de - lis, o - ra, o - ra pro no - bis,  
 cle - mens, vir - go fi - de - lis, o - ra, o - ra pro no - bis,  
 cle - mens, vir - go fi - de - lis, o - ra, o - ra pro no - bis,

[7]  $\frac{4}{5}$   $\frac{6}{5}$  6 - 5  $\frac{6}{5}$  = |  $\frac{4}{3}$  6 6 - 5  $\frac{6}{5}$  =

The first system of the musical score consists of two vocal staves (Soprano and Alto) and a grand staff for piano accompaniment. The vocal lines feature a melodic phrase with a fermata. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

The second system continues the musical score. It includes vocal lines with trills (tr) and piano accompaniment with dynamic markings such as 'p' (piano) and 'p' (piano) in the bass line.

o - ra pro no - bis, pro no - bis.

o - ra pro no - bis, pro no - bis.

o - ra pro no - bis, pro no - bis. *Solo* Spe - cu - lum ju - sti - ti - ae, se - des sa - pi -

o - ra pro no - bis, pro no - bis.

*Solo* tr *p* 6 6 5 6 6 7 6 6 5

113

en - ti - ae, cau - - - sa no - strae, no - strae lae - ti - ti - ae,

4  
2

6

17



118

Musical score for measures 118-122. The score consists of a grand staff (piano accompaniment) and two vocal staves. The piano part includes a complex trill in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The vocal staves are currently empty.

Musical score for measures 123-127. The piano accompaniment continues with intricate trills and rhythmic patterns. The vocal staves begin to show notes, with the first staff starting with a trill marked with a circled 's' and 'tr'.

Musical score for measures 128-132. The piano accompaniment continues. The vocal staves show the beginning of the lyrics: "Solo" and "Vas spi-ri-tu - a - le,".

Musical score for measures 133-137. The piano accompaniment continues. The vocal staves show the lyrics: "o - ra, o - ra, o - ra pro no - bis."

Musical score for measures 138-142. The piano accompaniment continues. The vocal staves show the lyrics: "o - ra, o - ra, o - ra pro no - bis."

Musical score for measures 143-147. The piano accompaniment continues with a trill in the right hand. The vocal staves are empty.

124

vas ho - no-ra-bi-le,      vas in - si-gne      de - vo - ti-o - nis,

130

The first system of the score consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major, which is mostly empty. The middle staff is a piano accompaniment in G major, featuring a long, sustained chord in the right hand and a simple bass line in the left hand. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clef) for piano accompaniment, which is also mostly empty.

The second system continues the musical score. The vocal line (top staff) begins with a melodic phrase, including trills marked 'tr.'. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a more active texture with sixteenth-note patterns in the right hand and a steady bass line in the left hand.

The third system shows the vocal line (top staff) with the lyrics "no - bis \_\_\_\_" and "Tur - ris e -". The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with its rhythmic accompaniment.

The fourth system features a vocal line (top staff) with the lyrics "Solo Ro - sa my - sti - ca, o - ra pro no - bis. Tur - ris Da - vi - di - ca,". The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues. A fermata is placed over the first note of the vocal line.

The fifth system shows the vocal line (top staff) which is mostly empty. The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with its rhythmic accompaniment.

The sixth system shows the vocal line (top staff) which is mostly empty. The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with its rhythmic accompaniment. Below the piano part, there are figured bass notations: 6, =, 6, #5, [2 = 8/3 = #5], 6, 6/5, 3 3 3, 7.

144

Musical notation for the first system. It consists of a treble clef staff with a piano (*p*) dynamic marking, and a grand staff with two bass clef staves. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

Musical notation for the second system. It features a piano part with trills (*tr*) and a vocal line. The piano part includes a grand staff with two bass clef staves. The vocal line is in a treble clef staff.

bur-ne-a, o - ra pro no -

o - ra pro no - bis.

Musical notation for the third system. It includes a vocal line with lyrics and a grand staff with figured bass notation. The vocal line is in a treble clef staff. The grand staff consists of two bass clef staves. The figured bass notation includes figures such as 7, 6, 6, 6, 4, 2, 6, 6, 5.

Musical score for a piece starting at measure 149. The score includes piano accompaniment and vocal lines. The piano part features dynamic markings *f* and *p*, and includes fingering numbers in the bass line. The vocal part has lyrics: "- bis, o - ra, o-ra pro no-bis, o - ra". The score is written in G major and 3/4 time.

155

Musical score for the first system, measures 155-160. The first staff (treble clef) contains notes with dynamics *f*, *p*, *cresc.*, and *f*. The second staff (treble clef) contains notes with dynamics *f* and *p cresc.*, ending with a fermata over a *f* dynamic.

Musical score for the second system, measures 161-166. It features piano accompaniment in three staves (treble, middle, and bass clefs). Dynamics include *f*, *p*, and *crescendo*. Trills (*tr*) are present in the first two staves.

Musical score for the third system, measures 167-172. It includes vocal lines with lyrics: "pro no - bis, o - ra -" and "pro no - - bis." The score includes staves for vocal parts and piano accompaniment.

Musical score for the fourth system, measures 173-178. It features piano accompaniment in the bass clef with dynamics *f*, *p*, *crescendo*, and *f*. Figured bass notation is present below the staff:  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{4}{2}$ ,  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{7}{4}$ ,  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{7}{4}$ .

161

Musical score for the first system, measures 161-166. It features a vocal line in G major with dynamics *p*, *f*, and *p*, and a piano accompaniment. The piano part has a bass line with a 7th fret marking and a treble line with a 4/2 6 marking.

Musical score for the second system, measures 167-172. It features a vocal line with dynamics *p*, *f*, and *p*, and a piano accompaniment with trills. The piano part has a bass line with a 7th fret marking and a treble line with a 4/2 6 marking.

Solo

Do - mus au - re - a, foe - de - ris ar - ca, ja - nu - a coe - li, stel - la ma - tu -

Solo

Foe - de - ris ar - ca, ja - nu - a coe - li, stel - la ma - tu -

Musical score for the third system, measures 173-178. It features a vocal line with lyrics and dynamics *p*, *f*, and *p*, and a piano accompaniment. The piano part has a bass line with a 7th fret marking and a treble line with a 4/2 6 marking.



168

tr

*f*

*p*

*f*

*a<sup>2</sup>*

*f*

*f*

*f*

*p*

tr

*f*

*p*

tr

*f*

*p*

*f*

*p*

*Tutti*

*p*

o - ra, o - ra, o - ra pro no - bis, o -

*Tutti*

*p*

o - ra, o - ra, o - ra pro no - bis, o -

tr

*Tutti*

*p*

ti - na, o - ra, o - ra, o - ra pro no - bis, o -

tr

*Tutti*

*p*

ti - na, o - ra, o - ra, o - ra pro no - bis, o -

*f*

*Tutti*

*p*

$\frac{6}{4}$   $\frac{3}{3}$   $\frac{3}{3}$   $\frac{3}{3}$   $\frac{6}{5}$   $\frac{6}{5}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{7}{4}$

174

ra, o - ra, o - ra, o - ra pro no - bis.

ra, o - ra, o - ra, o - ra pro no - bis.

ra, o - ra, o - ra, o - ra pro no - bis.

ra, o - ra, o - ra, o - ra pro no - bis.

5 = b7 17 6 6 4 7 4 6 4 6 6

*Solo*



## SALUS INFIRMORUM

Adagio

The score is for the piece "Salus Infirmorum" in G major, 4/4 time, marked Adagio. It consists of a piano introduction and a vocal section. The piano introduction is in 4/4 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamic markings of *f* and *p*. The vocal section begins with the lyrics "Sa - lus, sa - lus, sa - lus in - fir - mo - rum," and is marked *Tutti* with dynamic markings of *f* and *p*. The piano accompaniment for the vocal section features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamic markings of *f* and *p*. The score concludes with a final piano accompaniment section marked *Tutti* and *f*.

**Piano Introduction:**

Right Hand: *f* (first measure), *p* (second measure), *f* (third measure), *f* (fourth measure).

Left Hand: *f* (first measure), *p* (second measure), *f* (third measure), *f* (fourth measure).

**Vocal Section:**

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

Sa - lus, sa - lus, sa - lus in - fir - mo - rum,

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

Sa - lus, sa - lus, sa - lus in - fir - mo - rum,

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

Sa - lus, sa - lus, sa - lus in - fir - mo - rum,

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

Sa - lus, sa - lus, sa - lus in - fir - mo - rum,

**Piano Conclusion:**

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

6 5 6 (6) 6 5 6 5

5

Solo

o - ra, o - ra, o - ra, o - ra ————— pro no - bis.

tr

Solo

o - ra, o - ra, o - ra, o - ra ————— pro no - bis.

tr

Solo

o - ra, o - ra, o - ra pro no - bis.

Tutti

Re-

Solo

o - ra, o - ra, o - ra pro no - bis.

Tutti

Re - fu - gi - um —————

Solo

15 6 6 7 6 6 7 6 4 7

Tutti

f

8

o) a)

*Tutti*  
 Re - fu - gi - um pec - ca - to - rum, re -

*Tutti*  
 Re - fu - gi - um pec - ca - to - rum, re - fu - gi - um

fu - gi - um pec - ca - to - rum, re - fu - gi - um pec - ca -

pec - ca - to - rum, re - fu - gi - um pec - ca - to -

$\frac{4}{2}$   $\frac{6}{5}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{7}{3}$   $\frac{16}{2}$   $\frac{6}{5}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{3}{3}$

\*) Zu T. 8 und 10 in Oboe II vgl. Krit. Bericht.

11

First system of musical notation. The vocal line (top staff) begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The piano accompaniment (middle and bottom staves) includes a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include *p* (piano).

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

Third system of musical notation. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern in the right hand, marked with *p*. A dynamic marking *[A]* is present above the vocal line.

Fourth system of musical notation. The vocal line includes the lyrics: fu - gi - um pec - ca - to - rum, o - ra, o - ra, marked with *Solo*.

Fifth system of musical notation. The vocal line includes the lyrics: pec - ca - to - rum, pec - ca - to - rum, o - ra, o - ra, marked with *Solo*.

Sixth system of musical notation. The vocal line includes the lyrics: to - rum, pec - ca - to - rum, o - ra, o - ra, marked with *Solo*.

Seventh system of musical notation. The vocal line includes the lyrics: - rum, pec - ca - to - rum, o - ra, o - ra, marked with *Solo*.

Eighth system of musical notation. The piano accompaniment includes figured bass notation: 7, 6 4 5 4 3, 4 6 4 = 5 =, *p*, 6 6 5 7, 6 6 7. The system concludes with a double bar line.

Musical score for page 202, system 14. The score is in G major and 4/4 time. It begins with a piano introduction in the grand staff, marked *f*. The vocal entry starts with the lyrics: "o - ra, o - ra — pro no - bis, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis, o - ra pro". The vocal parts are marked *Tutti*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score concludes with figured bass notation:  $\frac{6}{5} =$ ,  $\frac{6}{4} = \frac{6}{4} \text{ } ^6$ ,  $\frac{6}{4} \text{ } ^6$ ,  $\frac{6}{3}$ ,  $\frac{17}{\#3}$ .



18

The musical score consists of several systems. The top system shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings *p* and *f*. The vocal line has lyrics: *- bis, o - ra pro no -*. The second system continues the vocal line with lyrics: *no - bis, o - ra pro no -*. The third system continues with lyrics: *- bis, o - ra pro no -*. The fourth system continues with lyrics: *no - bis, o - ra pro no -*. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings *p* and *f*. At the bottom of the page, there are figured bass notations:  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{45}{3}$ ,  $\frac{9}{3}$ ,  $\frac{8}{3}$ ,  $\frac{6}{3}$ ,  $\frac{47}{4}$ ,  $\frac{7}{4}$ ,  $\frac{5}{4}$ .

21

*sf* *p*

*sf* *p*

*sf* *p*

bis.

bis.

Solo

bis. Con - so - la - trix af - fli - cto - rum, [f]

Solo

bis. Con - so -

Solo *P*

$\frac{6}{13}$  [b]6 [b]7  $\frac{9}{[b]4}$   $\frac{8}{3}$

23

au - xi - li - um Chri - sti - a - no - rum,  
 la - trix af - fli - cto - rum, au - xi -

7 1 9 8 6 7 6 4 [-]

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal staves in treble clef. The bottom three staves are piano accompaniment staves, with the grand staff (treble and bass clefs) on the left and a single bass clef staff on the right. The music is in a key with two sharps (D major) and 4/4 time. The first two measures of the piano part feature a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. It features a vocal line with a trill (tr) in the second measure. The piano accompaniment continues with its rhythmic pattern, including a trill in the second measure.

The third system of the musical score shows the vocal staves and piano accompaniment. The vocal staves are mostly empty, indicating rests for the vocalists. The piano accompaniment continues with its rhythmic pattern.

The fourth system of the musical score includes lyrics for the vocal parts. The lyrics are: "o - - - ra pro no - bis, li - um Chri - sti - a - no - rum, o - - - ra pro no - bis,". The piano accompaniment continues with its rhythmic pattern and includes a trill (tr) in the second measure.

The fifth system of the musical score shows the piano accompaniment with figured bass notation. The figures are: 17, 6/4, 6, 7, 6/4, 5/3.

27

Solo

o - ra, o - ra, o - ra, o - ra — pro

Solo

o - ra, o - ra, o - ra, o - ra — pro

o - ra, o - ra, o - ra pro no - bis,

o - ra, o - ra, o - ra pro no - bis,

29

Musical score for page 208, measure 29. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The vocal lines feature the lyrics "no - bis, o - ra pro no - bis, o - ra pro". The piano accompaniment includes a grand staff with treble and bass clefs, and a bass line with figured bass notation.

**Vocal Lines:**
  
 Voice 1: no - bis, o - ra pro no - bis, o - ra pro
   
 Voice 2: no - bis, o - ra pro
   
 Voice 3: o - ra pro no - bis, o - ra pro
   
 Bass: o - ra pro

**Piano Accompaniment:**
  
 Grand staff (Treble and Bass clefs)
   
 Bass line (Figured Bass):
   
 6 4 6 | 6 4 6 | 6 4 6 | 6 4 6

**Performance Markings:**
  
*f* (forte)
   
*Tutti*

32

## REGINA ANGELORUM

Allegro con spirito

The musical score is arranged in a system of staves. The top two staves are for vocal parts, both starting with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment follows, with the right hand featuring trills and a dynamic shift from *f* to *p*. The left hand provides a steady accompaniment. The solo section at the bottom is marked *Solo* and begins with a forte (*f*) dynamic, followed by a series of notes with specific fingering: 6, 5, 6, 5, 6, 4, 7, 6, 5, 6, 5. The piece concludes with a piano (*p*) dynamic.



7

The musical score consists of several systems. The first system shows two vocal staves with melodic lines and long slurs. The second system is a grand staff for piano, which is mostly empty. The third system features a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The fourth system contains five empty staves. The fifth system shows a bass line with fingering numbers: 6, 6, 7, f, 6, 7, 4, 6, 4, 6, 6, 7, 4, 2.

12

*p*

*p*

*simile*

*simile*

*tasto solo*

6 *p*

19

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

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

*Tutti f* *p*

Re - gi - na, re - gi - na An - ge - lo - rum, re - gi - na, re - gi - na

*Tutti f* *p*

Re - gi - na, re - gi - na An - ge - lo - rum, re - gi - na, re - gi - na

*Tutti f* *p*

Re - gi - na, re - gi - na An - ge - lo - rum, re - gi - na, re - gi - na

*Tutti f* *p*

Re - gi - na, re - gi - na An - ge - lo - rum, re - gi - na, re - gi - na

*Tutti f* *p*

7 5 5 6 6 7 p 6 5 5

\*) T. 19, Sopran: im Autograph cis'; vgl. jedoch T. 105.

26

*f*

*f*

*f*

*f*

*p*

*p*

*p*

*f*

An - ge - lo - rum,

*f*

An - ge - lo - rum,

*f* Solo

An - ge - lo - rum, re - gi - na Pa - tri - ar - cha -

*f*

An - ge - lo - rum,

*f* Solo

6 6 7 [1 1 1 1] *p* 6 7 3 3 3 3 3 3 3 3

4 4 2

33

- rum, re - gi - na Pa - tri - ar - cha - rum, re

(1 1 1 1 1) f p 9 8 / 4 8

40

The musical score for page 40 consists of several systems. The first system shows empty staves for vocal and piano parts. The second system contains piano accompaniment for the vocal line, with treble and bass clefs. The third system shows empty staves for vocal and piano parts. The fourth system contains the vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "gi - na Pro - phe - ta - rum, re - gi - na Pro - phe - ta - - -". The piano accompaniment includes a bass line with figured bass notation: 7, 9 - 8 7 6, 4 - 3 3 3 13, 6, 6, 5.

gi - na Pro - phe - ta - rum, re - gi - na Pro - phe - ta - - -

7  
9 - 8 7 6  
4 - 3 3 3 13  
6  
6  
5

46

46 47 48 49 50





57

The musical score consists of the following parts:

- Piano Introduction (measures 57-61):** Features a forte (*f*) dynamic with sustained chords in the right hand and rhythmic patterns in the left hand.
- Vocal Entries:**
  - Soprano:** Enters with a melodic line, singing "o - ra, o - ra, o - ra, o - ra," with a forte (*f*) dynamic.
  - Alto:** Enters with a similar melodic line, singing "o - ra, o - ra, o - ra," with a forte (*f*) dynamic.
  - Tenors/Bass:** Enter with a melodic line, singing "o - ra, o - ra, o - ra," with a forte (*f*) dynamic.
- Piano Accompaniment:** Provides harmonic support with sixteenth-note patterns in the right hand and a steady bass line in the left hand.
- Performance Markings:** Includes *f* (forte) and *f* Tutti throughout the piece.
- Decorative Elements:** Includes a trill (*tr*) and an accent (*>*) on the soprano part.

62

o - ra, o - ra, o - ra pro no - - - - -

o - ra, o - ra, o - ra, o - - - - ra pro

o - ra, o - ra, o - ra pro no - - - - -

o - ra, o - ra, o - ra, o - ra pro no - - - - -

63 [65] 66 67



75

o - ra pro no - bis, pro no - bis.

o - ra pro no - bis, pro no - bis.

o - ra pro no - bis, pro no - bis.

o - ra pro no - bis, pro no - bis.

*f* Tutti Solo

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

81

The first system of music consists of two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The piano accompaniment is in bass clef. The first vocal line has a circled chord in the final measure. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line.

This system contains five empty musical staves, including two vocal staves and three piano accompaniment staves.

The third system features piano accompaniment. It includes two vocal staves (mostly empty) and three piano accompaniment staves. The piano part has a complex texture with sixteenth-note runs in the upper voices and a steady eighth-note bass line.

The fourth system includes vocal lines and piano accompaniment. The vocal staves are mostly empty, with the word "Tutti" and "Re-" appearing at the end of the first vocal line. The piano accompaniment continues with its characteristic texture.

The fifth system is primarily piano accompaniment. It includes two vocal staves (empty) and three piano accompaniment staves. The piano part continues with its eighth-note bass line and sixteenth-note upper parts.

6 6 14 6 6 7 4 6 7 6 6 4 2

86

gi - na A - po - sto - lo - rum, A - po - sto - lo - - - rum, re - gi - na A -

*Tutti*  
Re - gi - na A - po - sto - lo - - - rum,

*Tutti*  
Re - gi - na A - po - sto - lo - - - rum,

*Tutti*  
Re - gi - na A - po - sto - lo - - - rum,

*Tutti*  
Re - gi - na A - po - sto - lo - - - rum,

43 1 43 8 7 45 6 6 7 1

93

po - sto - lo - rum, A - po - sto - lo - rum, o - ra pro no -  
 re - gi - na A - po - sto - lo - rum, o - ra pro no - bis,  
 re - gi - na A - po - sto - lo - rum, o - ra pro no - bis, o -  
 re - gi - na A - po - sto - lo - rum, o - ra pro no - bis, o - ra pro

Solo  
 Solo  
 Solo  
 Solo  
 pSolo

43 49 8 7 45 6 6 7 [45] [47] 47 47  
 #3 [45] 4 4 #

101

bis, o - - - ra pro no - bis, o - ra pro no-bis. Re - gi - na, re -  
 o - ra pro no - bis, o - ra, o - ra pro no-bis. Re - gi - na, re -  
 - ra pro no - bis. Re - gi - na, re -  
 no - bis, o - ra pro no - bis. Re - gi - na, re -

47 [45] 6 7 4 3 f 6 5



107

gi - na, re - gi - na Mar - tyrum, re - gi - na, re - gi - na, re - gi - na

gi - na, re - gi - na Mar - tyrum, re - gi - na, re - gi - na, re - gi - na

gi - na, re - gi - na Mar - tyrum, re - gi - na, re - gi - na, re - gi - na

gi - na, re - gi - na Mar - tyrum, re - gi - na, re - gi - na, re - gi - na

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

113

The score consists of several systems of staves. The first system shows the piano introduction in treble and bass clefs. The second system continues the piano introduction with a 'p' dynamic marking. The third system shows the vocal entry for 'Mar-ty-rum' in the soprano part. The fourth system shows the vocal entry for 'Mar-ty-rum' in the alto part. The fifth system shows the vocal entry for 'Mar-ty-rum' in the tenor part, with the lyrics 'Mar-ty-rum, re-gi-na Con-fes-so-'. The sixth system shows the vocal entry for 'Mar-ty-rum' in the bass part, with the lyrics 'Mar-ty-rum, re-gi-na Con-fes-so-'. The seventh system shows the piano accompaniment for the vocal entries, with a 'Solo' marking and a 'p' dynamic marking. The piano part includes fingering numbers: [1 1 1 1 1], 6/4, 7/2, 3 3 3 3 3, and 3 3 3 3 3.

Mar - ty - rum.

Mar - ty - rum.

Solo  
Mar - ty - rum, re - gi - na Con - fes - so -

Mar - ty - rum.

Solo  
[1 1 1 1 1] p 6/4 7/2 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

119

The musical score consists of two vocal staves and a piano accompaniment. The piano part is divided into two systems. The first system shows the piano accompaniment with dynamics *f* and *p*. The second system shows the vocal line with lyrics: "- rum, re - gi - na, re - gi - na". The piano accompaniment in the second system includes a complex rhythmic pattern in the left hand with dynamics *f* and *p*, and a melodic line in the right hand with dynamics *f* and *p*. There are also performance instructions like *[1]* and *tr*.

125

Vir-ginum, re-gi-na San-cto-rum om-nium, o-ra pro no-bis, o-ra, o-

9 8 4 3 [ ] 17 9 8 4 3 [85] 6 5 4 2 6 8 5

132

The musical score consists of several systems. The first system shows a piano introduction with six measures of whole rests in all staves. The second system contains the piano introduction's melody and accompaniment. The third system features a vocal line with the lyrics "ra, o -" and a piano accompaniment. The fourth system shows the vocal line with rests and a piano accompaniment with figured bass notation (6, 6, 6 16). The fifth system shows the vocal line with rests and a piano accompaniment with rests.

138

Musical score for measures 138-145. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a rhythmic bass line and a melodic line with trills and triplets. The piano part includes fingerings 17, 7, 6, 6, 15, and triplets of 3.

144

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f* *Tutti*  
o - ra, o - ra, o - ra,

*f* *Tutti*  
o - ra, o - ra, o - ra, o - ra,

*f* *Tutti*  
- ra pro no - bis, o - ra, o - ra, o - ra,

*f* *Tutti*  
o - ra, o - ra,

*f* *Tutti*

*f*

*f*

150

o - ra, o - ra, o - ra, o - ra pro no -

o - ra, o - ra, o - ra pro no -

o - ra, o - ra, o - ra, o - ra pro

o - ra, o - ra, o - ra pro no -



156

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*p*

*p*

*simile*

*simile*

- bis, pro no - bis,

- bis, pro no - bis,

no - bis, pro no - bis, o - ra pro no - bis,

- bis, pro no - bis,

*f*

*p*

*Solo*

*p*

*tasto solo*

4/2 6 6 6/4 5/3

163

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f* Tutti

o - ra, o - ra, o - ra pro

*f* Tutti

o - ra, o - ra, o - ra pro

*f* Tutti

o - ra pro no - bis, pro - no - bis, o - ra, o - ra, o - ra pro

*f* Tutti

o - ra, o - ra, o - ra pro

*f* Tutti

6/5 6/5 7 6/5

170

no - bis, o - ra pro no - bis, pro no - bis, pro no - bis.

no - bis, o - ra pro no - bis, pro no - bis, pro no - bis.

no - bis, o - ra pro no - bis, pro no - bis, pro no - bis.

no - bis, o - ra pro no - bis, pro no - bis, pro no - bis.

*Solo*  
p *tasto solo*

*f Tutti*  
6 7 8 7 4 6 6 7 4 6 5 4 3

# AGNUS DEI

*Adagio*

*p*

*con sordino*  
*p* *f*

*consordino*  
*p* *f*

*Solo* *[A]*  
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mundi,

*Solo*  
*p* *f*

*senza Organo* *coll' Organo*

8 6 8 6 17 6 6  
4 3

6 p

*a 2*  
p

p

p

p

[f]  
a - gnus De - i, qui tol - - lis pec - - ca - ta mun - di, pec -

p 6 6 47 [46] 18 46 [49] 46 4 [5] #

9

p

ca

4 2 6 4 7 2

12

par - ce, par - ce, par - ce no -  
 - ta mun - di, Par - ce, par - ce, par - ce no

6 6 7 4 2 17 18 8 18 6 6 8 7 5 8 7 4 5 6 7 8

15

[p]

[p]tr

p

[p]tr

p

[p]

Solo

bis Do-mi - ne. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca -

[p]

bis Do-mi - ne.

bis Do-mi - ne.

bis Do-mi - ne.

Solo

p

6 7 8 7 4 6 6 6 6 - 7  
4 5 6 6 2 4 4 - 6  
[5]

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



19

*p*

[A]

[A]

[A]

ta mun - di, a - gnus

senza Organo Solo

1 47 5 15 6 46 [A] 6

23

The musical score consists of several staves. At the top, there are four empty staves (two treble clefs and two bass clefs). Below them is a piano accompaniment section with three staves (treble, middle, and bass clefs). The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings of *f* and *p*. The vocal line is on a single staff with lyrics underneath. The lyrics are: "De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di, ex - au - di nos". The vocal line includes trills (*tr*) and a fermata (*[A]*). Below the piano accompaniment, there are four more empty staves. At the bottom, there is a bass line with figured bass notation:  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{5}{3}$ ,  $\frac{6}{6}$ ,  $\frac{17}{6}$ ,  $\frac{f}{6}$ ,  $\frac{p}{\frac{17}{6} \left[ \frac{8}{6} \right]}$ .

27

Do - mi-ne, ex - au - di nos Do - mi-ne, ex - au -

4 9 17 19 16 7

$\flat 6$   $\flat 3$  17 19

*f* *p*

30

di nos Do - mi - ne, ex - au - di nos Do - mi -

6 6 6 6 4 3 f 6 7 6 7

\*) T. 33, Sopran. Vorschlag zur Auszierung der Fermate:

34

senza sordino

senza sordino

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

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

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

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

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

8 6 5 4 8 8 6 7 4 7 16 8 6 4 4 7 5  
4 3 2 4

38

7 6 14 7 6 2 (6) 8

40

- ta mun - di, mi - se - re - re no - bis,  
 - ta mun - di, mi - se - re - re, mi - se -  
 - ta mun - di, mi - se - re - re, mi - se -  
 - ta mun - di, mi - se - re - re, mi - se -  
 Solo  
 6 5 6 5 6 5 6 4

43

*f* *p* *decrescendo*

*f* *p* *decrescendo*

*f* *p* *decrescendo*

*f* *p* *decrescendo*

*f* *p* *decrescendo*

*f* *p* *decrescendo*

*f* *p* *decrescendo*

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

*f* *p* *decrescendo*

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

*f* *p* *decrescendo*

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

*f* *p* *decrescendo*

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

*f* *p* *decrescendo*

*Tutti* *tasto solo*

47 *f* *p* *decrescendo*



## 4. Litaniae de venerabili altaris Sacramento

für Soli, gemischten Chor, Orchester und Orgel

KV 243\*)

## KYRIE

Datiert Salzburg, im März 1776

Andante moderato

The score is for the beginning of the Kyrie, marked "Andante moderato". It features the following parts:

- Oboe I, II**: Treble clef, 3/4 time, starting with a rest followed by a fortissimo (f) chord.
- Corno I, II in Mi/Bs**: Treble clef, 3/4 time, starting with a rest followed by a fortissimo (f) chord.
- Trombone alto** (\*\*)
- Trombone tenore** (\*\*)
- Trombone basso** (\*\*)
- Violino I**: Treble clef, 3/4 time, starting with a piano (p) dynamic, followed by a fortissimo (f) dynamic and a trill (tr).
- Violino II**: Treble clef, 3/4 time, starting with a piano (p) dynamic, followed by a fortissimo (f) dynamic and a trill (tr).
- Viola I, II**: Alto clef, 3/4 time, starting with a piano (p) dynamic, followed by a fortissimo (f) dynamic.
- Soprano**: Treble clef, 3/4 time, starting with a rest.
- Alto**: Treble clef, 3/4 time, starting with a rest.
- Tenore**: Treble clef, 3/4 time, starting with a rest.
- Basso**: Bass clef, 3/4 time, starting with a rest.
- Bassi (\*\*\*)) ed Organo**: Bass clef, 3/4 time, starting with a piano (p) dynamic, followed by a fortissimo (f) dynamic. The part includes figured bass notation: p, 4/2, 4/2, 6/5, 6, 6/5, 7, f, 4/2, 6.

\*) Zum Schriftanteil Leopold Mozarts vgl. Vorwort und Krit. Bericht.

\*\*) Zur Mitwirkung der Posaunen vgl. Vorwort.

\*\*\*) Zur Besetzung vgl. Vorwort.

-) Zur Bedeutung von Soli und Tutti im System Bassi ed Organo vgl. Vorwort.

7

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

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

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

*Solo* *tr* *Tutti*

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

*Solo* *tr* *Tutti*

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

*Solo* *Tutti*

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

*Solo* *Tutti*

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

*p* *f*

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

15

Two piano staves and a grand staff. Dynamics: *p*, *f*.

Two piano staves and a grand staff. Dynamics: *p*, *f*.

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

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

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

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

Solo Tutti  
*p* *f*  
tasto solo  
6 6 7 7 5  
5 4 3 2 3  
4 2 6

23

The first system of the musical score consists of two vocal staves (Soprano and Alto) and a grand staff for piano accompaniment. The piano part features a complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and a steady bass line in the left hand. The vocal lines are sparse, with notes primarily in the first two measures.

The second system continues the piano accompaniment. It features intricate sixteenth-note passages in the right hand, marked with a piano (*p*) dynamic. The left hand provides a harmonic foundation with sustained notes and moving bass lines.

The third system contains the vocal entries and piano accompaniment. The lyrics are: "e - lei - son. Chri - - ste au - di nos, Chri - - ste ex - lei - - son. Chri - - ste, e - lei - son. Chri - - ste, lei - - son. Chri - - ste,". The piano accompaniment includes a "Solo" section and a "p" (piano) section. At the bottom of the system, there are figured bass numbers: 6 5, 6 4, 7 3, 7, 7, 6, 6, 6, 46.

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom three are piano accompaniment. The music is in a key with two flats and a common time signature. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

The second system continues the piano accompaniment from the first system. It features a complex texture with sixteenth-note passages in the right hand and a bass line with some rests. Dynamics markings include 'f' (forte).

This system contains the vocal entries and piano accompaniment for the lyrics. The lyrics are: "au - di nos, ex - au - di nos... Pa - ter de coe-lis De - us, de coe-lis Chri - - ste ex - au - di nos. Pa - ter de coe-lis De - us, de coe-lis Chri - - ste ex - au - di nos... Pa - ter de coe-lis De - us, de coe-lis Chri - - ste ex - au - di nos. Pa - ter de coe-lis De - us, de coe-lis". The piano accompaniment is marked with 'Tutti' and 'f'.

The fourth system shows the piano accompaniment for the vocal lines above. It includes figured bass notation at the bottom: 66, 46, 7 4 43 43, 6 4 43 [1 1 1], 5 3 3 43, 5 3 3 43.

33

De - us, mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re no -

De - us, mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re no -

De - us, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no -

De - us, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no -

tasto solo

6 3 3 3 13 p f 6 7 6 4 6 7 4 4 2 6 7 4 4 2 [8] 6 6 4 5

39

tr

p

p

p

p

p

bis. Fi-li Re-dem-ptor, Re-dem-ptor mun-di De-us, mi-se-re-re-

bis. Fi-li Re-dem-ptor, Re-dem-ptor mun-di De-us, mi-se-re-re-

bis. Fi-li Re-dem-ptor, Re-dem-ptor mun-di De-us, mi-se-re-re-

bis. Fi-li Re-dem-ptor, Re-dem-ptor mun-di De-us, mi-se-re-re-

Solo Tutti

tasto solo

6 5 4 6 4 2 6 5

4 4 3 4 3

p

46

no-bis. Spi-ri-tus San-cte— De-us, San-cte— De-us, mi-se-

no-bis. Spi-ri-tus San-cte De-us, San-cte De-us, mi-se-

no-bis. Spi-ri-tus San-cte— De-us, San-cte— De-us, mi-se-

no-bis. Spi-ri-tus San-cte— De-us, San-cte— De-us, mi-se-

*tasto solo*

[1 1 1] 5 3 3 43 5 3 3 43 6 3 3 43 P



51

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

f 6 7 6 6 0 7 14 [6] 6 6 3 14 6  
 5 4 4 2 1 2

56

Tri-ni-tas, u-nus De-us, mi-se-re-re no-bis mi-se-re-re

Tri-ni-tas, u-nus De-us, mi-se-re-re, mi-se-re-re

Tri-ni-tas, u-nus De-us, mi-se-re-re, mi-se-re-re

Tri-ni-tas, u-nus De-us, mi-se-re-re, mi-se-re-re

4  
b2 [1 1 1 1] 6 7 [1 1 1 1] 7 4  
2

63

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

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

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

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

4 6 6 6 7 f 4 4  
2 5 6 5 7 2 2

68

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

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

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

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

6/5 6/4 7/4 P *tasto solo*

73

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

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

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

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

**Tutti** **Solo**  
f 4 6 6 6 7 6 5  
2 2 4 3 3 4 3

## PANIS VIVUS

Allegro aperto

*Oboe I, II*  
*Corno I, II in Mi<sup>b</sup>/E<sup>b</sup>*  
*Violino I*  
*Violino II*  
*Viola I, II*  
*Tenore*  
*Bassi ed Organo*

*f*  
*f*  
*f*  
*f*  
*f*  
*Solo*  
*f*

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

9  
*simile*  
6 5 4 5 6 5 4 5 6 5 3 [b]6 5 [a]6 9 8 6 7

Detailed description: This is a page of a musical score for 'Panis Vivus'. It features seven staves: Oboe I, II; Horns I, II in B-flat/E-flat; Violin I; Violin II; Viola I, II; Tenor; and Basses and Organ. The tempo is 'Allegro aperto'. The score is in 4/4 time and B-flat major. The first system shows the beginning of the piece with a forte (f) dynamic. The Oboe and Horns play sustained notes, while the strings and organ provide a rhythmic accompaniment. The Tenor part is marked 'Solo' and is silent in this system. The second system continues the accompaniment with various dynamics including piano (p) and forte (f), and includes trills (tr) in the Violin I and Viola parts. The third system features a 'simile' marking for the Violin II part and continues the complex rhythmic and melodic development. The score includes numerous fingering and breath marks throughout.

Musical score system 1, measures 1-16. The system includes vocal lines and piano accompaniment. Dynamics include *fp* and *p*. The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. A *tasto solo* instruction is present in the vocal line.

Musical score system 2, measures 17-21. The system includes vocal lines and piano accompaniment. Dynamics include *f* and *tr*. The piano part continues with intricate textures. The vocal line includes trills.

Musical score system 3, measures 22-25. The system includes vocal lines and piano accompaniment. Dynamics include *p* and *Solo*. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "Pa - - - - nis vi - vus, qui de coe - lo de - scen-".

26

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

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

31

De - us ab - scon - - di - tus et Sal - va -

5 #5 6 5 [b]6 5 [4]6 6 5 4 5 6 5 #5 6 5 [b]6 5 [4]6 9 8 6 7

35

tor, fru - men - tum e - le - cto - rum, mi - se - re - re no - bis, mi -

tasto solo



21

se - re - re no - bis. Vi - num ger - mi - nans  
tasto solo

4 6 5 4 6 4 3

46

vir - gi - nes, mi - se - re - re - no - bis.  
tasto solo

6 6 4 3

51

Pa - - nis pin - guis et de - li - ci - ae re - gum, mi - - se - -

6 [ ] 6 [ ] 4 3 4 3 4 3 6 5

56

re

$\frac{14}{2}$  6  $\frac{6}{3}$   $\frac{14}{2}$  6 6  $\frac{16}{3}$   $\frac{13}{2}$   $\frac{14}{2}$  6  $\frac{14}{2}$  6 16

60

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

7 16 6 6 5 4 13

65

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

6  $\frac{6}{4}$   $\frac{5}{3}$   $\frac{6}{5}$  4 5

System 1: Vocal line (top), piano accompaniment (middle), and bass line (bottom). The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The bass line includes a sequence of chords:  $\begin{matrix} 6 \\ \#3 \end{matrix}$ , 5,  $\begin{matrix} 6 \\ \flat 5 \end{matrix}$ ,  $\begin{matrix} 6 \\ \flat 5 \end{matrix}$ ,  $\begin{matrix} 5 \\ 3 \end{matrix}$ ,  $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$ , 7, 6,  $\begin{matrix} 7 \\ \#3 \end{matrix}$ .

System 2: Continuation of the musical score. The vocal line has a melodic line with some trills. The piano part continues with similar rhythmic patterns. The bass line includes chords: 7, 7, 6,  $\begin{matrix} \flat 6 \\ 6 \end{matrix}$ ,  $\begin{matrix} 6 \\ \flat 5 \end{matrix}$ ,  $\begin{matrix} 5 \\ 3 \end{matrix}$ ,  $\begin{matrix} \#5 \\ 3 \end{matrix}$ , 6,  $\begin{matrix} \flat 6 \\ \flat 5 \end{matrix}$ . The word "Ju - ge" is written under the vocal line.

System 3: Continuation of the musical score. The piano part includes a section marked "simile" and "tr" (trills). The bass line includes chords:  $\begin{matrix} 5 \\ \#3 \end{matrix}$ , 6,  $\begin{matrix} 5 \\ \flat 5 \end{matrix}$ , 5, 6,  $\begin{matrix} 5 \\ 3 \end{matrix}$ ,  $\begin{matrix} \flat 6 \\ 3 \end{matrix}$ . The lyrics "ju - ge sa - cri - fi - ci - um, ob - la - ti - o mun - da," are written under the vocal line.

80

mi-se-re-re no-bis. A-gnus abs-que ma-cu-la, mi-se-re-re

4/2 [ ] 6/5 [ ]      b3 - 5 - 7 - 6 7 8 7 6 5      8 - b7 - 7 - 6 5 8 7 6 5

85

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

b7 - 6 - 9 8 - 7 - 6 - 7      1 1 1 1 1

90

Men-sa pu-ris-si-ma, an-ge-lo-rum

4/2 [ ] [ ]      6/5 [ ] [ ]

85-96

Vocal: c - sca, mi - se - re - re - mi -

Piano: *f*, *p*, *tr*, *fp*, *f*, *p*, *fp*

Figured Bass: 6 6 7

97-100

Vocal: - se - re - re - no - bis, mi - se - re -

Piano: *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *tr*, *fp*, *f*, *p*

Figured Bass: 8 7 6 8 7 6 5 / 6 5 4 6 5 4 3 / 6 5 4 6 5 4 3 / 6 5 4 6 5 4 3 / 5 4 3 5 4 3 5 4 3 / 5 4 3 5 4 3 / 5 4 3 5 4 3 / 6 5 4 6 5 4 3

101-104

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

Piano: *f*, *p*, *tr*, *f*, *p*, *tr*, *f*, *p*, *tr*, *f*, *p*, *tr*, *f*, *p*

Figured Bass: 5 4 3 / 5 4 3 / 6 5 4 6 5 4 3 / 5 4 3 5 4 3 / 9 8 7 / 4 3 2 1

Man - na ab - sconditum, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

tasto solo

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

4 6 6 16  
2 5

Me - mo - ri - a mi - ra - bi - li - um,

tasto solo

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

6 6

mi - ra - bi - li - um De - i, pa - nis su - per - sub -

tasto solo

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

6 6 6 5

121

stan - ti - a - lis, mi - se - re

*fp fp f p*

13 16 6

125

6 6 6 6 6 6

128

re, mi - se - re - re,

*p p f p f p*

3 3 3 7 7

132

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

6 6 - 6 5 6 6

137

no - bis.

5 3 5 6 5 6 5 6 5 6

141

no - bis.

7 6 - 7 - 7 7







6 tr

p fp fp fp fp

p fp fp fp fp

tr p f p f p

tr p f p f p

p fp fp fp fp

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

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

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

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

p f p f p f p

$\frac{6}{4}$   $\frac{5}{4}$   $\frac{4}{2}$   $\frac{6}{8}$   $\frac{6}{8}$   $\frac{6}{8}$   $\frac{6}{8}$   $\frac{6}{8}$

9

*p*

*decrecendo*

*mufa in Do1C*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*decrecendo*

*decrecendo*

*decrecendo*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*decrecendo*

*tasto solo*

*decrecendo*

1 4/2 6 16 b3 6 7 - 6 - 13

[b5]

## HOSTIA SANCTA

Allegro comodo

*p*

*in Do/C*

*p*

*p*

*p*

*Solo*  
Ho - sti-a san - cta, my - ste - ri-um fi - de-i, mi - se-re-re

*Solo*  
Ca - lix be - ne - di - cti - o - nis, my - ste - ri-um fi - de - i, mi - se-re-re

*Solo*  
*p*  
tasto solo

The musical score consists of several systems. The first system includes a vocal line with a dynamic marking of *f* and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. The third system features a vocal line with the lyrics: *no - bis. Prae-cel - sum, prae-cel - sum, prae-cel - sum et ve - ne - ra - bi - le Sa - cra -*. This is followed by a piano accompaniment. The fourth system continues the vocal line with the lyrics: *no - bis. Prae-cel - sum, prae-cel - sum, prae-cel - sum et ve - ne - ra - bi - le Sa - cra -*. The fifth system continues the vocal line with the lyrics: *Prae-cel - sum, prae-cel - sum, prae-cel - sum et ve - ne - ra - bi - le Sa - cra -*. The sixth system continues the vocal line with the lyrics: *Prae-cel - sum, prae-cel - sum, prae-cel - sum et ve - ne - ra - bi - le Sa - cra -*. The seventh system includes a piano accompaniment with a dynamic marking of *f* and a *Tutti* marking. The score concludes with a key signature change to three flats and a time signature change to 3/2.

14

men - tum, sa - cri - fi - ci - um o - mni - um san - ctis - si - mum, mi - se - re - re,

men - tum, sa - cri - fi - ci - um o - mni - um san - ctis - si - mum, mi - se - re - re,

men - tum, sa - cri - fi - ci - um o - mni - um san - ctis - si - mum, mi - se - re - re,

men - tum, sa - cri - fi - ci - um o - mni - um san - ctis - si - mum, mi - - - se - -

tasto solo

6 5 | 6 - 6 4 5 | 6 4 | 5

20  
a 2

The musical score consists of several systems. The first system shows the vocal line starting with a piano (*p*) dynamic and a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment includes a right-hand part with intricate sixteenth-note patterns and a left-hand part with sustained chords. The vocal lines enter with the lyrics "mi - se - re - re" and continue through several systems. The piano part features various dynamics, including *f* and *mf*. The score concludes with a bass line containing figured bass notation: *f*, *f*, *6*, *6*, *6*, *6*, *16*, *6*, *6*, *6*.



25

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

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

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

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

6 6 6 - 6 6 = 6 4 = 6 = 6 3 6 3 6 5 7 6 5 4 3 2 1

*Solo*

31

*p*

*p*

*p*

*p*

*Solo*

Ve - re pro - pi - ti - a - to - ri - um pro - vi - vis et de -

*tasto solo*

*p*

38

Musical score for page 38, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score includes lyrics in Latin and performance markings such as *tr*, *Solo*, *Tutti*, and *f*.

The score is divided into several systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano introduction. The second system contains the vocal entry with the lyrics: *fun-ctis, coe-le-ste an-ti-do-tum, quo a-pec-ca-tis prae-ser-va-mur, stu-pen-dum,*. The third system continues the vocal line with the lyrics: *fun-ctis, coe-le-ste an-ti-do-tum, quo a-pec-ca-tis prae-ser-va-mur, stu-pen-dum,*. The fourth system features a *Solo* section for the vocal line with the lyrics: *Coe-le-ste an-ti-do-tum, quo a-pec-ca-tis prae-ser-va-mur, stu-pen-dum,*. The fifth system concludes the page with the lyrics: *fun-ctis, coe-le-ste an-ti-do-tum, quo a-pec-ca-tis prae-ser-va-mur, stu-pen-dum,*.

46

stu-pen-dum, stu-pen-dum su - pra o - mni - a mi - ra - cu-la, mi - sc -

stu-pen-dum, stu-pen-dum su - pra o - mni - a mi - ra - cu-la,

stu-pen-dum, stu-pen-dum su - pra o - mni - a mi - ra - cu-la,

stu-pen-dum, stu-pen-dum su - pra o - mni - a mi - ra - cu-la, mi -

tasto solo

7 6 6 [ ] 4 4 6 6 6 7 6 p

52

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

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

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

se - - - re - - - re,

f 6 6 6 6 6 6

57

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

6 6 46 6 8 6 6 - 6 - 6 - #5 - 7 [ ] 7 [ ] 6 - #5 - #3 -

63

*fp* *fp* *f*

*fp* *fp* *f*

*fp* *fp* *f*

*fp* *fp* *f*

*fp* *fp* *f*

*fp* *fp* *f*

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

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

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

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

*fp* *fp* *f* Solo

$\frac{6}{4}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{6}{4}$

$\frac{4}{3}$   $\frac{4}{3}$   $\frac{4}{3}$   $\frac{4}{3}$

[ ] [ ] [ ] [ ]

6 6 6 7

$\frac{4}{3}$   $\frac{4}{3}$   $\frac{4}{3}$   $\frac{4}{3}$

68

Musical score for page 290, starting at measure 68. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The piano part features intricate textures with sixteenth-note patterns and sustained chords. The vocal line includes the lyrics:

Sa - cra - tis - si - ma Do - mi - ni - cae pas - si - o - nis com - me - mo -

Performance markings include *p* (piano) and *tasto solo*.



74

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with a treble clef, showing a melodic phrase with a trill-like figure. The piano accompaniment is on two staves (treble and bass clefs) with a grand staff bracket, featuring a simple harmonic accompaniment. A dynamic marking 'p' (piano) is present at the end of the system.

The second system continues the musical score. The vocal line features a trill (tr) and a melodic line. The piano accompaniment includes a trill (tr) in the right hand and a steady bass line. The system concludes with a series of chords in the piano accompaniment.

The third system shows the vocal line with the lyrics "Do - num trans - scen - dens o - mnem ple - ni - tu - di - nem, me - mo - ri - a - le prae -". The piano accompaniment provides a harmonic support for the vocal line.

The fourth system continues the vocal line with the lyrics "ra - ti - o, me - mo - ri - a - le prae -". The piano accompaniment includes a trill (tr) in the vocal line and a melodic line in the piano part.

The fifth system shows the vocal line with the lyrics "Do - num trans - scen - dens o - mnem ple - ni - tu - di - nem, me - mo - ri - a - le prae -". The piano accompaniment continues with a steady bass line.

The sixth system shows the vocal line with the lyrics "Me - mo - ri - a - le prae -". The piano accompaniment includes a trill (tr) in the vocal line and a melodic line in the piano part.

The seventh system shows the piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a steady bass line in the left hand.

81

ci-pu-um di - vi - ni a - mo-ris,

ci-pu-um di - vi - ni a - mo-ris, di - vi - nae af-flu-

ci-pu-um di - vi - ni a - mo-ris,

ci-pu-um di - vi - ni a - mo-ris,

f p

88

mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis. Sa - cro -  
 en - ti - a lar - gi - ta - tis, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis. Sa - cro -  
 Sa - cro -  
 Sa - cro -

*f* Tutti

*f* Tutti

*f* Tutti

*f* Tutti

*f* Tutti

95

san - ctum et au - gu - stis - si - mum my - ste - ri - um,

san - ctum et au - gu - stis - si - mum my - ste - ri - um,

san - ctum et au - gu - stis - si - mum my - ste - ri - um,

san - ctum et au - gu - stis - si - mum my - ste - ri - um,

*simile*

4 6 6 7

100

Musical staff with treble clef, showing a melodic line with a dynamic marking 'p' and a fermata over a note.

Musical staff with treble clef, showing a melodic line with a dynamic marking 'p'.

Piano accompaniment staves (treble and bass clefs) showing a complex rhythmic pattern.

Musical staff with treble clef, showing a melodic line with a dynamic marking 'p'.

Musical staff with treble clef, showing a melodic line with a dynamic marking 'p'.

Musical staff with bass clef, showing a melodic line with a dynamic marking 'p'.

Musical staff with treble clef, showing a melodic line with a dynamic marking 'Solo' and lyrics "phar - - - - ma-cum in - mor - ta - li -".

Musical staff with treble clef, showing a melodic line with a dynamic marking 'Solo' and lyrics "phar - - - - ma-cum in - mor - ta - li -".

Musical staff with treble clef, showing a melodic line with a dynamic marking 'Solo' and lyrics "phar - - - - ma-cum in - mor - ta - li -".

Musical staff with bass clef, showing a melodic line with a dynamic marking 'Solo' and lyrics "phar - - - - ma-cum in - mor - ta - li -".

Musical staff with bass clef, showing a melodic line with a dynamic marking 'p' and 'tasto solo'.



111

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

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

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

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

tasto solo

$\frac{6}{5} - \frac{6}{4} - \frac{5}{3} -$  P  $\frac{6}{-}$

117

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

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

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

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

6/4 = 5/3 = 6/5 [ ] 6 4/5 [ ] 4/4 = 5/3 = 4/3 [ ] 6 6/5 [ ]



123

First system of the musical score. It features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staves. The vocal line begins with a dynamic marking of *f*. The piano accompaniment includes a right-hand part with a dynamic marking of *f* and a left-hand part with a dynamic marking of *f*. The system concludes with the instruction *muta in Fa / F*.

Second system of the musical score, primarily piano accompaniment. It consists of three staves: right hand, left hand, and a lower bass line. The right hand part starts with a dynamic marking of *f* and includes a *p* marking later in the system. The left hand part also starts with a dynamic marking of *f*.

Third system of the musical score, featuring vocal lines with lyrics. It includes five staves: four vocal staves and one piano accompaniment staff. Each vocal staff begins with a dynamic marking of *f* and contains the lyrics "re - re no - - bis." The piano accompaniment staff at the bottom of the system starts with a dynamic marking of *f*.

16 - 15 - 13 -

*attacca*

## TREMENDUM

Adagio

Oboe I, II

Fagotto I, II

Corno I, II  
in Fa/F

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

Violino I

Violino II

Viola I, II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Bassi ed Organo

Solo

*p*

The score is for the movement 'Tremendum' in Adagio. It features a variety of instruments including Oboes, Bassoons, Horns, Trombones, Violins, Viola, and a Solo section for Basses and Organ. The music is characterized by a slow tempo and a dramatic, intense atmosphere. The solo section for Basses and Organ includes a detailed fingering chart at the bottom of the page.

Fingering chart for Basses and Organ:

$\frac{6}{5}$	$\frac{4\flat}{5}$	6	5	$\frac{b6}{4}$	5	$\frac{b3}{3}$	$\frac{b5}{5}$	6
5	$\frac{b5}{5}$	6	5	4	3	$\frac{b3}{3}$	$\frac{b5}{5}$	$\frac{6}{b3}$



ac vi - vi - fi - cum Sa - cra - men - tum,

ac vi - vi - fi - cum Sa - cra - men - tum,

ac vi - vi - fi - cum Sa - cra - men - tum,

ac vi - vi - fi - cum Sa - cra - men - tum,

ac vi - vi - fi - cum Sa - cra - men - tum,

16 66 8 67 66

mi - se - re - re no - bis. Pa - nis, pa - nis o-mni - po -

mi - se - re - re no - bis. Pa - nis, pa - nis o-mni - po -

mi - se - re - re no - bis. Pa - nis, pa - nis o-mni - po -

mi - se - re - re no - bis. Pa - nis, pa - nis o-mni - po -

6 67 66 45 63 6 48 # 63 6 6 6 6 6 # 7 6  
 48 4 23 6 6 3

11

ten - ti - a ver - bi ca - ro fa - ctus, tremen - dum

ten - ti - a ver - bi ca - ro fa - ctus, tremen - dum

ten - ti - a ver - bi ca - ro fa - ctus, tremen - dum

ten - ti - a ver - bi ca - ro fa - ctus, tremen - dum

6 4 b3  
b3 2

8 7 6 4

8 6 4

16 14 12

13

Sa - cra - men - tum, mi - se - re - re

Sa - cra - men - tum, mi - se - re - re

Sa - cra - men - tum, mi - se - re - re

Sa - cra - men - tum, mi - se - re - re

Sa - cra - men - tum, mi - se - re - re

ff ff ff ff

15

no - bis. In - cru - en - tum sa - cri -

no - bis. In - cru - en - tum sa - cri -

no - bis. In - cru - en - tum sa - cri -

no - bis. In - cru - en - tum sa - cri -

no - bis. In - cru - en - tum sa - cri -

$\flat_5$   $\flat_7$   $\flat_3$   $\flat_5$   $\flat_6$   $\flat_4$  |  $\flat_5$   $\flat_6$   $\flat_3$   $\flat_5$   $\flat_6$   $\flat_4$   $\flat_7$   $\flat_5$



17

fi - ci - um, mi - se - re - re no - bis. Tremen - dum

fi - ci - um, mi - se - re - re no - bis. Tremen - dum

fi - ci - um, mi - se - re - re no - bis. Tremen - dum

fi - ci - um, mi - se - re - re no - bis. Tremen - dum

fi - ci - um, mi - se - re - re no - bis. Tremen - dum

5 17 8 8  
 b3 b4 b3 4 b6 4 b3 14  
 2 4 3 4

19

Sa - cra - men - tum, mi - se - re - re  
 Sa - cra - men - tum, mi - se - re - re  
 Sa - cra - men - tum, mi - se - re - re  
 Sa - cra - men - tum, mi - se - re - re

8  
 ♭4  
 ♭3

66  
 ♭5  
 ♭3

66    66 66    66  
 ♭3    ♭3 ♭4    66

21

no - bis. Ci - bus et con - vi - va,  
 no - bis. Ci - bus et con - vi - va,  
 no - bis. Ci - bus et con - vi - va,  
 no - bis. Ci - bus et con - vi - va,

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



25

*p* *f*

*p* *f*

*p* *f*

*p* *f*

*p* *f*

*p* *f*

*p* *f*

*p* *f*

Tre - men - dum, tremen - dum, tremen - dum

Tre - men - dum, tremen - dum, tremen - dum

Tre - men - dum, tremen - dum, tremen - dum

Tre - men - dum, tremen - dum, tremen - dum

[6] 8 8 8 8 8 8 8

27

ac vi - vi - fi-cum, ac vi - vi - fi-cum, Sa - cra - men -

ac vi - vi - fi-cum, ac vi - vi - fi-cum, Sa - cra - men -

ac vi - vi - fi-cum, ac vi - vi - fi-cum, Sa - cra - men -

ac vi - vi - fi-cum, ac vi - vi - fi-cum, Sa - cra - men -

14 2 6 b3 b6 5 7 [b]6 15 b6 15 4 4 4 4

29

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

3 2 4 6 3 5 3 4 3

# DULCISSIMUM CONVIVIUM

Andantino

Flauto I, II  
 Fagotto I, II  
 Corno I, II in Fa/F  
 Violino I  
 Violino II  
 Viola I, II  
 Soprano  
 Bassi ed Organo

Solo  
 Dul - cis - si - mum con - vi - vi - um, cui as - si - stunt



15

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

An - ge - li mi - ni - stran - tes,

6 6 7  
4 3

*f* 6 7

21

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

Sa - cra - men - tum pi - e - ta - tis, vin - culum ca - ri - ta - tis mi - se - re - re

tasto solo *p* *f* *p*

6 6 6  
3 3 3

6 7

27

no - bis, mi - se - re -

6 5 - 46 - 6 6 5 4

7 [ ] 4

8 4

32

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

7

8 6 - 7 - 4 - 43 -

37

bis. Of - fe - rens et ob - la - ti - o,

41

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

46

bis, mi - se - re - re... Spi - ri - tu - a - lis dul - ce - do in pro - pri - o

6 4 8 2 8 8 6 7 4 3 6

53

fon - te, pro - pri - o fon - te - de - gu - sta - ta,

6 4 8 6 6 7 8 8 7

60

re - fe - cti - o a - ni - ma - rum, a - ni - ma - rum san - cta - rum,

tasto solo

*p* *f*

14 8 6  
2 6

66

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

*p* *f* *p*

16 17 8 4 8 6 6 8 6  
4 8 2 8 23 2 43 8 45 2

70

$\text{♮ } 2 \text{ ♮ } 2 \text{ ♮ } 3 \text{ ♮ } 6$   $f$   $p$   $\text{♮ } 6 [ ]$   $\text{♮ } 6 [ ]$

74

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

$[5] \ 6 \ 6 \ - \ 7 \ - \ 4 \ - \ 3 \ -$

79

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

$\frac{8}{3}$   $\frac{7}{3}$   $\frac{6}{3}$   $\frac{7}{3}$

83

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

$\frac{6}{4}$   $\frac{7}{4}$

87

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

92

re-re no - bis.



# VIATICUM

Andante

Oboe I,II

Fagotto I,II

Corno I,II in Fa / F

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

Violino I

Violino II

Viola I,II

Soprano

Bassi ed Organo

pizzicato

con sordino

Solo

tasto solo

pedale

simile

simile

5

Tutti f

Vi - a - - - - ti -

10

*fp* *fp*

cum, vi - a -

15

*fp* *fp*

- ti - cum in Do -

mi - no mo -

25

- ri - en - ti - um, mi - se - re -

30

- re no - bis, mi - se -

*simile*

*simile*

35

re - re no - bis.

# PIGNUS

*Oboe I, II*

*Corno I, II in Mi<sup>b</sup>/Es*

*Trombone alto*

*Trombone tenore*

*Trombone basso*

*Violino I*

*Violino II*

*Viola I, II*

*Soprano*

*Alto*

*Tenore*

*Basso*

*Bassi ed Organo*

*coll' arco*

*senza sordino*

*Tutti P*

*Tutti f*

*f*

*p*

*coll' arco*

*senza sordino*

*Tutti P*

*Tutti f*

*f*

*p*

*Tutti*

*coll' arco*

[1 1 1 1 1 1 1 1 1 1]

6 4 6 6 4

5 2 5 2

Mi - se - re - - re.. no -

Mi - se - re - re no -

Mi - se - re - - re.. no - - -

Pi - gnus, pignus fu - tu - rae, fu - tu - rae glo - ri - ae, mi - se - re - re no -

6

bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re  
 bis, mi - se re - re  
 bis. Pi - gnus, pignus fu - tu - rae, fu - tu - rae glo - ri - ae, mi - se -  
 bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re, mi - se - re - re

6 6 6 6 6 6 6  
 1 1 1 8 7

11

re - re no - bis,  
no - - - bis. Pi - gnus, pignus fu-tu - rae,  
re - re no - bis, mi-se-re-re no - bis, mi - se - re - re nobis, mi - se-re-re no - bis, mi - se -  
- re no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re

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

mi - se - re - re... no - bis. Pi - gnus,  
 fu - tu - rae glo - ri - ae, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re  
 re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se -  
 no - bis, mi - se - re - re no - bis,



21

pignus fu - tu - rae, fu-tu-rae glo-ri-ae, mi-se-re-re no-bis, mi-se-re-re no -  
 no-bis, mi-se-re-re, mi-se-re-re no-bis, mi-se-re-re  
 re-re, mi-se-re-re no-bis, mi-se-re-re no-bis,  
 mi-se-re-re no-bis.

7 6 7 6 5 4 6 6 5 4 6 6 5 4 6  
 43 43 43 43 43 2 4 4 4 4 4 2

26

bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re - no - bis, mi - se - re - re,  
 no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re - no - bis,  
 mi - se -  
 Pi - gnus, pi - gnus fu - tu - rae, fu - tu - rae glo - ri - ae,

5 6 5 6 [5 6] 6 6 1 1 1  
 3 4 3 6 5 5



35

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

Musical notation includes:
 

- Vocal lines with lyrics and trills (tr).
- Piano accompaniment with dynamics *f* and *p*.
- Figured bass notation at the bottom:  $\flat 6$ ,  $\begin{matrix} 4 & 6 & 6 \\ 2 & 5 & 5 \end{matrix}$ ,  $\begin{matrix} 4 & 6 & 6 \\ 2 & 5 & 5 \end{matrix}$ ,  $\begin{matrix} 4 [N] 6 & 6 \\ 2 & 5 & 5 \end{matrix}$ ,  $\begin{matrix} \flat 6 & 6 \\ 4 & 5 \\ 2 \end{matrix}$ .

40

40

bis,

bis. Pi - gnus fu - tu - rae glo -

bis. Pi - gnus,

bis,

[1 1 1 1 1 1 1 1] 5 4 3 2 1

44

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

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

pi - gnus fu - tu - rae, fu - tu - rae glo - ri - ae, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re

[1 1 1 1 1 1 1 1 1 1] 1 1 1 7 4 3 6 7 6 4

49

Musical score for page 49, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score includes lyrics:

Pi - gnus fu - tu - - rae glo - - - bis, mi - se - re - re no - bis, no - - - bis, Pi - gnus,

The piano part includes a bass line with figured bass notation at the bottom:

6 6 6 5 6 6 5 6 6 6 5





58

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

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

Pi - gnus, pi-gnus fu - tu - rae, fu-tu-rae glo - ri - ae, mi - se - re - re, mi - se -

Pi - gnus, mi - se -

6 6 7  
5 42 43

4 6 1  
3

7  
43

4 6 1  
3

6 - 6 47  
43 8

6 - 44  
5 - 2

63

gnus, mi-se-re-re, mi-se-re-re, mi-se-re-re no-bis, mi-se-re-re  
 - se-re-re, pi-gnus, mi-se-re-re, mi-se-re-re no-bis,  
 re-re, pi-gnus, mi-se-re-re no-bis.  
 re-re, mi-se-re-re, mi-se-re-re. Pi-gnus,

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

68

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

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

Pi - gnus, pi - gnus,

fu - tu - rae glo - ri - ae, pi - gnus fu - tu - rae glo - ri - ae,

6 6 6 7 6 [1 1] 13 6 4 13 8 6 6 7 6 [1 1]

73

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

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

pi - gnus fu - tu - rae glo - ri - ae,

fu - tu - rae glo - ri - ae,

6 8 8 8 b7 8 7  
4 3 6 b6 6  
[3]

6 8 8 7 8 7  
4 3 6 8 5

[1 1 1 1 1 1 1]

77

Pi - gnus fu - tu - rae glo - ri - ae, pi - gnus, mi - se -  
 Pi - gnus fu - tu - rae  
 ri - ae, pi - gnus, fu - tu - rae glo - ri - ae,  
 pi - gnus, fu - tu - rae glo - ri - ae,

65 7 8 65 66 6 8 6 65  
 4 3 5 3 4 3 6 8 6 5  
 6 4 3

81

re - re no - bis. Pi - gnus, pi-gnus fu - tu - rae, fu-tu-rae  
 glo - ri-ae, mi - se - re - re,  
 gnus fu-tu-rae glo - ri-ae,  
 pi - gnus fu - tu - rae glo - ri-ae

7 6 5 4 6 [1 1 1] 4 6 7 8 6 4 6 7 6  
 3 2 2 4 3 4 4 4 3

85

glo - ri - ae, mi - se - re - re - no - bis. Pi - gnus fu -  
 pi - gnus, pi - gnus fu - tu - rae, fu - tu - rac  
 pi - gnus fu - tu - rac glo - ri - ae,  
 - ri - ae, mi - se - re - re - no - bis. Pi - gnus,

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

89

tu - rae glo - ri-ae, pi - gnus fu - tu - rae glo - ri-ae, mi - se - pi - gnus, pi-gnus fu - tu - rae, fu-tu-rae glo-ri-ae, pi-gnus fu-tu - rae, fu - tu - rae glo-ri-ae,

4 8 16 7 16 8 8 [5 15] 7 5 6 6 5 16 4 3 4 3 13



93

ri-ae, mi-se-re-re, mi-se-re-re

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

mi-se-re-re

pi-gnus, pi-gnus fu-tu-rae, fu-tu-rae glo-ri-ae, mi-se-

$\frac{b_6}{4}$     $\frac{3}{3}$     $\frac{7}{8}$     $\frac{8}{8}$     $\frac{6}{4}$     $\frac{6}{6}$     $\frac{6}{6}$     $\frac{6}{5}$     $\frac{6}{6}$    [1 1 1]    $\frac{6}{8}$  -  $\frac{4}{8}$  -  $\frac{2}{8}$



101

Pi - gnus, pi - gnus fu - tu - rae,  
 Pi - gnus, pi - gnus fu - tu - rae, fu - tu - rae glo - ri - ae, mi - se -  
 fu - tu - rae glo - ri - ae, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis.  
 re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re.

6  
 4  
 3  
 7  
 6  
 7  
 43

fu-tu-rae glo-ri-ae, pi - gnus fu - tu - rae glo -

re - re. Pi - gnus

Pi - gnus fu-tu - rae glo - ri-ae,

Pi - gnus fu - tu - rae glo - ri-ae,

6 5 4 7 6 5 4 3 2 1 6 5 4 3 2 1

109

ri - ae, pi - gnus, pi - gnus fu - tu - rae glo - ri - ae, mi - se -  
 fu - tu - rae glo - ri - ae, pi - gnus fu - tu - rae glo - ri - ae,  
 pi - gnus fu - tu - rae glo - ri - ae, pi - gnus,  
 pi - gnus, pi - gnus fu - tu - rae, fu - tu - rae glo - ri - ae,

4 3 5 3 4 6 6 6 6 16 6 6 5



117

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

senza Organo *p* coll'Organo *f*

♭8 5 6 ♭8 *p* 4 6  
 ♭3 4 3 2

121

Musical staff 1: Treble clef, starting with a melodic line. Dynamics: p, f.

Musical staff 2: Treble clef, accompaniment line. Dynamics: p, f.

Musical staff 3: Grand staff (treble and bass clefs), piano accompaniment. Dynamics: p, f.

Musical staff 4: Grand staff (treble and bass clefs), piano accompaniment. Dynamics: f.

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

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

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

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

senza Organo coll' Organo



125

fp fp fp fp fp fp fp fp fp fp fp fp fp fp fp

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

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

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

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

6 7 8 6 4 3 6 14 6 6 6 4 3  
 15 13 5 16 2 6

## AGNUS DEI

*Andantino*

*Solo*

*Flauto*

*Oboe*

*Corno I, II  
in Mi<sup>b</sup>/Es*

*Violino I*

*Violino II*

*Viola I, II*

*Soprano*

*Violoncello*

*Bassi ed Organo*

*Solo*

*Solo*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*Solo*

*Solo*

*p*

$\frac{6}{4}$   $\frac{6}{5}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{6}{3}$   $\frac{4}{2}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{6}{3}$   $\frac{6}{5}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{7}{3}$

8

*a 2*

*p*

*f*

*fp*

*fp*

*fp*

*Solo*

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

*fp*

$\frac{6}{4}$   $\frac{6}{5}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{6}{3}$   $\frac{4}{2}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{6}{5}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{7}{3}$

\*) Zu einem im Autograph nach T. 13 gestrichenen Takt vgl. Krit. Bericht.

pec - ca - ta mun - di, par - ce, par - ce, par - ce - no - bis

Do - mi - ne, par -



35

no - - - - bis - Do - mi - ne. A - gnus De - i, qui tol - lis pec -

40

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

\*) T. 36, Sopran, Vorschlag zur Auszierung der Fermate: (Domi)ne

45

fp fp fp p

fp fp fp p

fp fp fp p

fp fp fp p

au - di, ex - au - di, ex - au - di, ex - au - di - nos Do - mi - ne, ex -

fp fp fp p p

50

p

fp

fp

fp

fp

au -

[loco]

(b)

54

- di, ex - au - di, ex -

58

au - di nos Do - mi - ne, ex -

tasto solo

62

au - di, ex - au - di nos Do - mi - ne, ex -

65

au - di nos Do - mi - ne. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, qui -

\*) T. 66, Sopran, Vorschlag zur Auszierung der Fermate:

(Domi-)ne



72

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

76

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



89 *Andante moderato*

Oboe I, II

Corno I, II  
in Mi<sup>b</sup>/Es

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

Violino I

Violino II

Viola I, II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Bassi ed Organo

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

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

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

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

p 4/2 4/2 6/6 6 8/6 7 f 4/2 4/2

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

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

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

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

tasto solo

6 6 7 7 8  
4 4 3 4 3

p f

102

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

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

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

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

6 6 6 7 6 6/5

107

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

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

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

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

9 8 7 6 5 4 3 2 1  
 (N) 8 5 3 2 1 [b]7 [ ] [b]7 [ ] 1 2 3 4 5 6 7 8



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

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

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

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

tasto solo

7 9 6 [ ] (b)7 [ ] b7 4/4 (b)7 9



121

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

4  
2 6 6 6 7  
2 5 4 3

127

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

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

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

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

Solo senza Organo

$\frac{6}{8}$   $\frac{6}{8}$

# ANHANG



## 1. Erste, gestrichene Fassung des „Viaticum“ aus: Litaniae de venerabili altaris Sacramento KV 125

Oboe I, II

Corno I, II  
in Fa/F

Clarino I, II  
in Sib/B

Violino I

Violino II

Viola I, II

Soprano

Alto  
(con Trombone alto)

Tenore  
(con Trombone tenore)

Basso  
(con Trombone basso)

Bassi ed Organo

Vi - a - ti - cum in Do-mi-no mo-ri - en - - ti - um,

Vi - a - ti - cum in Do-mi-no mo-ri - en - - ti - um,

Vi - a - ti - cum in Do-mi-no mo-ri - en - - ti - um,

Vi - a - ti - cum in Do-mi-no mo-ri - en - - ti - um,

47 6 2

6

6 4

7 1

4

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

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

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

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

7 1

16 4

6 8

16

f 17

16 5 17

6 6 6

13 4 - 13

cresc. f

cresc. f

cresc. cresc. f

cresc. f



ac, pi - - gnus fu - tu - rae, fu - tu - rae  
 ae, mi-se-re - - - re no - - - bis, mi - se - re - re,  
 ae, mi - - se - - re - re no - - - bis, mi - se - re - re,  
 ac,

20 25 - 05  
 glo - ri-ae, fu - tu - rae glo - ri-ae, mi - se - re - - re no - bis, pi - gnus fu-  
 mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis.  
 mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis, pi - gnus fu-  
 pi - gnus fu-

## 3. Streichung nach T. 118 \*) des „Pignus“ aus: Litaniae de venerabili altaris Sacramento KV 125

118 118 a = 1

Oboe I

Oboe II

Corno I, II  
in Fa/F

Clarino I, II  
in Sib/B

Violino I

Violino II

Viola I, II

Soprano

[glori]ae, mi-se-re - - - re no-bis, pi - gnus fu - tu - rae,

Alto  
(con Trombone alto)

pi - gnus fu - tu - rae, fu - tu - rae

Tenore  
(con Trombone tenore)

[glori]ae, mi-se-re-re, mi - se-re-re no-bis, mi - se - re - - - re, mi - se -

Basso  
(con Trombone basso)

[no-]bis, mi - - - se - re-re, mi-se - re - - - re, mi - se -

Bassi ed Organo

2 6 5 8 8 8 5 8 8 8 8 8 8 8

\*) Mit den beiden Anschlußstakten 118 und 119 in ihrer ursprünglichen Gestalt.



5 11 - 110

fu - tu - rae glo - - - ri - ae, mi - se - re - - - re no - bis.

glo - ri - ae, fu - tu - rae glo - - - ri - ae,

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

re - - re no - - - - - bis. Pi - gnus fu - (tune)

6 3 3 3 5 7 12 6 5 6 12 1 1 1

4. Streichung nach T. 132 \*) des „Pignus“ aus: Litaniae de venerabili altaris Sacramento KV 125

131 132 132 a = 1

Oboe I

Oboe II

Corno I, II  
in Fa/F

Clarino I, II  
in Sib/B

Violino I

Violino II

Viola I, II

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

Alto  
(con Trombone alto)  
[mise]-re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - - re no - - -

Tenore  
(con Trombone tenore)  
[mise]-re - re, mi-se - re - re no - - - bis. Pi - gnus fu -

Basso  
(con Trombone basso)  
[mise]-re - re, mi - se - re - re, mi-se - re - re no - - - -

Bassi ed Organo  
b8 6 b7 6 7 8 8 6 5 7 6 4 3

\*) Mit den beiden Anschlußtakten 131–132 in ihrer ursprünglichen Gestalt.

5

The first system of the piano introduction consists of two staves. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system continues the piano introduction with similar melodic and harmonic textures in both hands.

The third system of the piano introduction features more intricate rhythmic patterns and dynamic markings.

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

The first system of the vocal line begins with the lyrics "bis, mi-se - re - - re, mi-se - re-re no - bis, mi - - - se - re - re, mise-re - re". The melody is written in a soprano or alto clef.

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

The second system of the vocal line continues with the lyrics "bis, mi-se - re - - re, mi-se - re-re no - bis.".

tu - rae, fu - turae glo - ri-ae, fu - turae glo - - - - ri-ae, mise-re - re no-[bia]

The third system of the vocal line includes the lyrics "tu - rae, fu - turae glo - ri-ae, fu - turae glo - - - - ri-ae, mise-re - re no-[bia]".

bis, mi - se - re-re no - bis, mi - se - re-re no - bis, mi - se - re - re, mi-se - re-re no - - [-bia]

The fourth system of the vocal line concludes with the lyrics "bis, mi - se - re-re no - bis, mi - se - re-re no - bis, mi - se - re - re, mi-se - re-re no - - [-bia]".

The fifth system shows the piano accompaniment for the vocal line, featuring a bass line with various chords and rhythmic figures.