

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Neue Ausgabe sämtlicher Werke

IN VERBINDUNG MIT DEN MOZARTSTÄDTEN
AUGSBURG, SALZBURG UND WIEN HERAUSGEGEBEN VON DER
INTERNATIONALEN STIFTUNG MOZARTEUM SALZBURG

Serie X: Supplement

WERKGRUPPE 28: BEARBEITUNGEN, ERGÄNZUNGEN
UND ÜBERTRAGUNGEN FREMDER WERKE
ABTEILUNG 3-5: SONSTIGE BEARBEITUNGEN,
ERGÄNZUNGEN, ÜBERTRAGUNGEN
BAND 1: SAKRAMENTSLITANEI IN D VON LEOPOLD MOZART



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON
1973

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie X

Supplement

WERKGRUPPE 28: BEARBEITUNGEN, ERGÄNZUNGEN
UND ÜBERTRAGUNGEN FREMDER WERKE
ABTEILUNG 3-5: SONSTIGE BEARBEITUNGEN,
ERGÄNZUNGEN, ÜBERTRAGUNGEN
BAND 1: SAKRAMENTSLITANEI IN D VON LEOPOLD MOZART

VORGELEGT VON WALTER SENN



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON
BA 4568

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

Die Editionsarbeiten dieses Bandes wurden gefördert mit Mitteln 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

FRANCE
Éditions Bärenreiter Tours

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

Alle Rechte vorbehalten / 1973 / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind verboten.

INHALT

Zur Edition	VI
Vorwort	VII
Faksimiles: sieben Seiten aus Leopold Mozarts Autograph	XIII–XIX
Litaniae de venerabili altaris Sacramento für Soli, Chor und Orchester	
Kyrie (Coro)	3
Panis vivus (Soprano solo)	15
Verbum caro factum (Coro)	23
Hostia sancta (Soli e Coro)	24
Tremendum (Coro)	36
Panis omnipotentia (Tenore solo)	40
Viaticum (Coro)	49
Pignus (Coro)	50
Agnus Dei (Soli e Coro)	62
Kritischer Bericht	
Abkürzungsverzeichnis	76
I. Das Autograph	77
II. Bemerkungen zum Autograph	77

ZUR EDITION

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 (1–4)
- II: Bühnenerwerke (5–7)
- III: Lieder, mehrstimmige Gesänge, Kanons (8–10)
- IV: Orchesterwerke (11–13)
- V: Konzerte (14–15)
- VI: Kirchensonaten (16)
- VII: Ensemblesmusik für größere Solo-Besetzungen (17–18)
- VIII: Kammermusik (19–23)
- IX: Klaviermusik (24–27)
- X: Supplement (28–35)

Zu jedem Notenband erscheint gesondert ein Kritischer Bericht, der die Quellenlage erörtert, abweichende Lesarten oder Korrekturen Mozarts festhält sowie alle sonstigen Spezialprobleme 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, 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 zugrunde gelegt. Vorformen bzw. Frühfassungen und gegebenenfalls Alternativfassungen werden im Anhang wiedergegeben.

Die NMA verwendet die Nummern des Köchel-Verzeichnisses (KV); die z. T. abweichenden Nummern der dritten und ergänzten dritten Auflage (KV³ bzw. KV^{3a}) sind in Klammern beigefügt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV⁶) vermerkt.

VI

Mit Ausnahme der Werktitel, der Vorsätze, der Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutate und Ergänzungen 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 Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel, Generalbaß-Bezifferung 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 fehlende Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt.

Der jeweilige Werktitel sowie die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebene Bezeichnung der Instrumente und Singstimmen 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. In den Vorlagen in c-Schlüsseln notierte Singstimmen oder Tasteninstrumente werden in moderne Schlüsselung übertragen. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (d. h. $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$ statt $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung von der Notationsform her nicht möglich. Die NMA verwendet in diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$ etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[$\frac{1}{16}$]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bögdchen 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 und den Kritischen Bericht.

Die Werkgruppe 28 (*Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke*) gliedert sich folgendermaßen auf:

Abteilung 1: Bearbeitungen von Werken Georg Friedrich Händels

Band 1: *Acis und Galatea* KV 566

Band 2: *Der Messias* KV 572

Band 3: *Das Alexander-Fest* KV 591

Band 4: *Ode auf St. Caecilia* KV 592

Abteilung 2: Bearbeitungen von Werken verschiedener Komponisten

Klavierkonzerte und Kadenzen (ein Band):

A. Klavierkonzerte (*Pasticci*) nach Einzelsätzen aus

Klaviersonaten verschiedener Komponisten (KV 37 und KV 39–41)

B. Klavierkonzerte nach Klaviersonaten Johann Christian Bachs (KV 107/21^b)

C. Kadenzen Mozarts zu fremden Klavierkonzerten

Abteilung 3–5: Sonstige Bearbeitungen, Ergänzungen, Übertragungen

Band 1: *Sakramentslitanei in D* von Leopold Mozart

Über Inhalt und Umfang der Abteilungen 3–5 läßt sich zum gegenwärtigen Zeitpunkt nichts Definitives sagen, da die Erforschung dieser einstweilen wenig bekannten Gebiete noch im Gange ist.

Die Editionsleitung

VORWORT

Die *Sakramentslitanei in D* von Leopold Mozart erscheint deshalb in der *Neuen Mozart-Ausgabe* (= NMA), und zwar im Supplement, weil Wolfgang Amadeus in der autographen Partitur Änderungen angebracht hat*. Im System der Hörner setzte er alle Wendungen, die über klingend *a'* hinausgehen – zum Vorteil der betreffenden Stellen – tiefer; der Klang wirkt dadurch homogener. Korrekturen finden sich in 37 (40?) Takten. In der Ausgabe sind die ursprünglichen Noten im Kleinstich wiedergegeben (siehe z. B. S. 19, Takte 49–53; Faksimiles aus dem Autograph mit Korrekturen W. A. Mozarts: Bl. 12', 16', 17', siehe S. XV–XVII). Die Komposition zählt überdies nicht nur zu den bedeutendsten und umfangreichsten Werken Leopolds, sondern verdient auch in der Hinsicht besonderes Interesse, daß sie dem Sohn zum Vorbild für dessen erste *Sakramentslitanei*, KV 125 (in: NMA I/2/1), gedient hat.

Die erste Seite des Autographs¹ bringt eine Datierung über die Zeit der Entstehung oder über den Abschluß der Komposition: im Monat April 1762. Wie auch von anderen Werken ließ Leopold auf eigene Kosten Stimmenabschriften anfertigen, die sein per-

sönlicher Besitz blieben. Entweder wollte er unrechtmäßige Kopierungen vermeiden, oder der Hofkapellmeister – zu dieser Zeit Johann Ernst Eberlin, auf den 1763 Josef Franz Lolli folgte – unterließ es, Auflagestimmen zu bestellen². In der Folgezeit wurde das Werk im Salzburger Dom, wohl unter der Leitung des Komponisten, wenn diesen der Dienst als fürsterzbischöflichen Vizekapellmeister an das Dirigentenpult berief, „im Stundengebet“ zur Aufführung gebracht. Unter „Stundengebet“ ist aber nicht das Offizium zu verstehen, sondern das 40stündige Gebet, das im Salzburger Dom vom Palmsonntag bis zum Aschermittwoch abgehalten wurde; an den ersten drei Tagen wurde es mit einer *Sakramentslitanei* beschlossen³. In einem Brief, den Leopold Mozart am 14. Dezember 1774 aus München an seine Frau schrieb, heißt es⁴: „*Nun suche*

² Der Salzburger Domchor besaß Stimmenabschriften von nur vier Kompositionen Mozarts; siehe Walter Senn, *Der Catalogus Musicalis des Salzburger Domchors (1788)*, in: *Mozart-Jahrbuch 1971/72*, Salzburg 1972.

³ Siehe die im „Kirchen- und Hofkalender“ angekündigten Hoffeste, wiedergegeben vom Jahr 1757 bei Max Seiffert in: DTB IX/2, 1908, Vorwort, S. XVIII f. Vgl. auch die in den Tagebüchern Maria Anna (Nannerl) Mozarts und Johann Ferdinand von Schiedenhofens vermerkten Aufführungen von *Litaneien*, abgedruckt bei Hellmut und Renate Federhofer in: NMA I/2/1, *Litaneien*, Vorwort, S. VIII f.

⁴ Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (= Bauer-Deutsch), 4 Textbände, Kassel etc. 1962/63, Band I, Nr. 301, S. 505, Zeilen 24–31.

* Abweichend von der in der NMA sonst üblichen Praxis wurde der Kritische Bericht zum hier vorgelegten Werk aus naheliegenden Gründen in den Notenband selbst (S. 76 ff.) aufgenommen.

¹ Siehe dazu Walter Senn, *Das wiederaufgefundene Autograph der Sakramentslitanei in D von Leopold Mozart*, in: *Mozart-Jahrbuch 1971/72*, Salzburg 1972.

die 2 Lytanien de Venerabili, oder Vom Hochwürdigen Gut, so im Stundgebett gemacht werden, heraus. Eine von mir, es wird die Spartitur schon dabey liegen, ex D, die neuere, fangt an, die Violin und Baß: Staccatto, und kennst sie schon das 2^e violin hat bey dem Agnus Dei lauter dreyfache Noten. Dann des Wolfgang seine grosse Litaney. Die Spartitur ist auch in blau Papier eingebunden dabey. NB sehe nach, ob alle Stimmen dabey sind, dann es werden diese 2 Lytanien am Neujahrstag im Stundgebett hier gemacht werden.“ Eindeutig ist Leopold Mozarts Beschreibung des eigenen Werkes, die sich nur auf die Litanei in D beziehen kann; es stimmen überein: die Tonart, D-dur, das Staccato der Streicher zu Beginn des Kyrie und in der zweiten Violine des Agnus Dei die „dreifachen Noten“, d. h. dreifach gestrichene Noten, also 32stel. Wolfgang's Werk ist ohne Zweifel mit dessen erster Sakramentslitanei, KV 125, identisch. Am 21. Dezember 1774 bestätigte Leopold Mozart seiner Frau den Empfang der Sendung⁵: „Deine Brief habe samt den 2 Lytanien und dem heutigen Brief erhalten.“ Ob eine Aufführung stattgefunden hat, ist in den folgenden Briefen nicht berichtet.

Die Stimmenabschrift, aus der in Salzburg und wohl auch in München musiziert wurde, muß als Verlust beklagt werden. Sie scheint, zusammen mit anderen Musikalien aus dem Nachlaß Leopolds, als Geschenk der Erbin, Nannerl⁶, in das einstige Augustiner Chorherrenstift Heilig Kreuz in Augsburg gelangt zu sein⁷.

Die autographe Partitur ging später in den Besitz des Sohnes über: Als Beweis sind die Korrekturen im System der Hörner anzusehen. Die Litanei dürfte zu jenen Noten gehört haben, die Wolfgang am 29. März 1783 aus Wien von seinem Vater erbeten hatte⁸; er schrieb: „und was wir halt noch gerne haben möchten“, d. i. für die sonntäglichen Aufführungen bei van Swieten, „wäre, einige von ihren besten kirchenstücken, mein liebster vater; – denn wir lieben uns mit allen möglichen Meistern

zu unterhalten; – mit alten und mit Modernen. – Ich bitte Sie also, uns recht bald etwas von ihnen zu schicken.“ Auf die Antwort des Vaters im verschollenen Brief vom 8. April ist aus dem nächsten Schreiben Wolfgang's, vom 12. April, zu schließen: Seine Kirchenwerke liegen auf dem Dachboden, der „Gusto“ habe sich geändert, und es sei jetzt zu kalt, um Noten herauszusuchen. Wolfgang wiederholt dann seinen Wunsch⁹: „wenn es wärmer wird, so bitte ich, unter dem dache zu suchen und uns etwas von ihrer kirchenmusik zu schicken; – sie haben gar nicht nöthig, sich zu schämen. – Baron von suiten und Starzer wissen so gut als sie und ich, daß sich der Gusto immer ändert.“

Leopold Mozart dürfte den Wunsch seines Sohnes erfüllt und ihm Kirchenkompositionen gesendet haben, darunter auch die Partitur der Litanei in D. Diese Annahme wird durch die Tatsache der Korrekturen bekräftigt, die der junge Mozart kaum unter den Augen des Vaters anzubringen gewagt hätte. Er beabsichtigte vielleicht die Aufführung des Werkes in einer Wiener Kirche und verbesserte aus diesem Anlaß die Stimmen der Hörner. Das Autograph dürfte dann in dessen Nachlaß verblieben und schließlich durch Constanze Nissen wieder nach Salzburg gelangt sein. 1852 tauchte es hier wieder auf: Ein Unbekannter verkaufte es dem Dommusikverein und Mozarteum für zwei Gulden. In diesem Jahr sah Otto Jahn, als er sich in Salzburg aufhielt, das Manuskript und schrieb über die Komposition¹⁰: „Bedeutender [als die für das Hornwerk geschriebenen Stücke] ist eine große Litanie de Venerabili vom April 1762, deren Originalmanuskript im Mozarteum aufbewahrt wird.“ Als sich Dommusikverein und Mozarteum im Jahre 1880 trennten, gingen alle Noten, die zur Kirchenmusik gehörten, in den Besitz des Domchors über; darunter war auch das Mozartsche Autograph, das Max Seiffert für seine Ausgabe *Ausgewählte Werke von Leopold Mozart*¹¹ – nach der Angabe Otto Jahns – wohl im Mozarteum vergebens suchte. Das Manuskript blieb verschollen, bis es der Herausgeber 1969 unter den Beständen des Salzburger Domchors entdeckte, als die nicht mehr für den praktischen Gebrauch dienenden Noten in das erzbischöfliche Konsistorialarchiv übertragen wurden.

*

⁵ Bauer-Deutsch I, Nr. 305, S. 508, Zeile 4.

⁶ Senn, Zur Erbteilung nach Leopold Mozart, in: *Neues Augsburger Mozartbuch* (= Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben, Band 62/63), Augsburg 1962, S. 383 ff.

⁷ Inventar über die auf dem Musik-Chore der Wallfahrtskirche zum Hl. Kreuz sich befindenden Musicalien und Instrumente (Musikarchiv des Dominikanerklosters Heilig Kreuz in Augsburg, Signatur: 78). Hier sind zwei Sakramentslitaneien von Leopold Mozart verzeichnet, von denen Max Seiffert (DTB IX/2, 1908) nur mehr eine vorfand und die Litanei nach dieser Vorlage, die seither ebenfalls in Verlust geraten ist, veröffentlichte.

⁸ Bauer-Deutsch III, Nr. 734, S. 262, Zeilen 28–32.

⁹ Bauer-Deutsch III, Nr. 739, S. 264, Zeilen 12–15.

¹⁰ Otto Jahn, *W. A. Mozart*, Leipzig 1856, Band I, S. XXIV, 12.

¹¹ DTB IX/2, 1908.

Die Sakramentslitanei, *Litaniae de venerabili* (sc. *altaris Sacramento*), die zum Typus des Wechselgebetes gehört, ist für „pia exercitia“, für außerliturgische Andachten, bestimmt und nicht ein Bestandteil der offiziellen Liturgie. Der Text, der keine kirchliche Approbation erhalten hat, weist insbesondere hinsichtlich der Anzahl der Verse regionale und zeitliche Unterschiede auf. Im Bereich von Salzburg umfaßte er während des 18. Jahrhunderts 52 Verse, wie aus Kompositionen von Eberlin, Adlgasser, Michael Haydn, Leopold und W. A. Mozart zu ersehen ist. Jeder Vers besteht aus Anruf (Vokativ) und Bitte (Optativ). Bei dem bis ins Mittelalter zurückzuverfolgenden einstimmigen Absingen der Litanei wurden die Vokative von Vorsängern vorgelesen; darauf folgte der Chor der Gemeinschaft mit dem Optativ. Seitdem im 16. Jahrhundert die mehrstimmige Vertonung von Litaneien einsetzte, bildete der stereotype Wechselgesang das formale Problem der Gestaltung. Vokativ und Optativ wurden, um einer Monotonie zu entgehen, nicht mehr abgetrennt, sondern fortlaufend vertont. Die Übernahme der Kantatenform im 17. Jahrhundert brachte durch den Wechsel von Chor- und Solopartien neue Möglichkeiten für die Gestaltung. Musikalische Gesichtspunkte waren für die Gruppierung des Textes in mehr oder weniger selbständige Abschnitte maßgebend. Ein weiteres Kriterium für die Zusammenfassung der Verse war die Bestimmung der Litanei: ebenso wie es *Missae sollemnes* und *breves* gibt, wurden auch Litaneien für Kirchenfeste feierlicher und von größerer Ausdehnung komponiert, während Werke ohne Festcharakter kürzer und mit Zusammenfassung größerer Textpartien gestaltet sind. In der Sakramentslitanei bietet sich inhaltlich eine zwar nicht symmetrische Dreiteilung an: Vers 1–9, mit Anrufungen an Gottvater, Sohn und Heiligen Geist, Vers 10–49, mit unterschiedlichen Vokativen, und Vers 50–52, mit Anrufungen an das Lamm Gottes. Während die Salzburger Komponisten den ersten und dritten Teil als selbständige Abschnitte vertonten, erhielt der Mittelteil keine einheitliche Gliederung; hier ragen drei Schwerpunkte heraus, die eine eindrucksvolle tonmalerische Ausdeutung erfuhren und mit anderen Versen nicht in Verbindung gebracht wurden: *Verbum caro factum*, *Tremendum* und *Viaticum*. Von der traditionellen *Pignus*-Fuge abgesehen, war die Zusammenfassung von Versen, bei denen mitunter der Optativ sogar fehlen konnte, dem Ermessen der Komponisten überlassen.

C. A. Rosenthal stellte bei der Untersuchung von Salzburger Sakramentslitaneien elf unterschiedliche Gruppierungen des Textes fest, die in vier bis neun musikalische Sätze aufgeteilt sein können¹². Leopold Mozarts Litanei in D, die dem feierlichen Typus (sollemnis) zugehört, ist in neun Abschnitte gegliedert: *Kyrie* – *Panis vivus* – *Verbum caro factum* – *Hostia sancta* – *Tremendum* – *Panis omnipotentia* – *Viaticum* – *Pignus* – *Agnus Dei*. Selbständige Sätze sind: *Kyrie* (Chor), *Panis vivus* und *Panis omnipotentia* (Arien mit opernhafem Gepräge), *Pignus* (Chor) und *Agnus Dei* (Soli und Chor). Mit einem Halbschluß endigen die zwar motivisch selbständigen langsamen Chorsätze in Molltonarten: *Verbum caro factum*, *Tremendum* und *Viaticum*. Einen Komplex bilden *Verbum caro factum*, das zu *Hostia sancta* (Soli und Chor) überleitet; daran schließt *Tremendum* ohne Zäsur an.

In diesem Werk dominiert das Orchester¹³. Vor allem sind die symphonisch orientierten Sätze (Allegro des *Kyrie*, *Panis vivus* und *Panis omnipotentia*) auch hinsichtlich der Melodik instrumentalt konzipiert. Ihre Anlage gleicht der einer Sinfonie mit eingebautem Chor bzw. hinzugefügtem Sologesang. Die Hauptstimme liegt aber nicht im vokalen Bereich, sondern ist dem Orchester anvertraut. Das Streben nach einer Konzentration offenbart sich in diesen Sätzen durch einen auf die Sonatenform hinweisenden Aufbau. Nur in den drei langsamen Sätzen und in der Fuge des *Pignus*, die ein Prunkstück süddeutsch-salzburgischer Kontrapunktik ist, tritt das Orchester zurück oder hat, wie im *Tremendum*, tonmalerische Funktion. Der Tradition verpflichtet ist auch das sanfte Ausklingen des figurationsreichen *Agnus Dei* im Piano.

Leopold Mozart hat in diesem Werk seine Meisterschaft als Kirchenkomponist unter Beweis gestellt. Er überrascht durch Einfallsreichtum und durch die Ausgewogenheit der Sätze. In dieser Litanei spricht nicht der nüchterne „Hofkomponist“, wie er sich in manchen schwächeren Werken präsentiert, die zu einem mehr oder weniger abfälligen Gesamturteil über ihn geführt haben. Hier ist er ein Meister, der die Stilmittel seiner Zeit, in denen auch italienische Anregungen auffallen, souverän beherrscht. Dem Frömmigkeits- und Liturgie-Ideal der Zeit entspricht es, wenn die Litanei, abgesehen von den langsamen textausdeutenden Tutti-Sätzen, das Ge-

¹² C. A. Rosenthal, *Mozart's Sacramental Litanies and their Forerunners*, in: *The Musical Quarterly* 27, 1941, S. 440.

¹³ Siehe dazu die ausführlichere Besprechung bei Senn, *Das wiederaufgefundene Autograph . . .*, a. a. O.

präge weltlicher Musik beherrscht und von einem freudigen, lebensbejahenden Gefühl getragen ist. Insbesondere die Arien klingen wie ein Jubelgesang und nicht wie ein demütiges, unterwürfiges Flehen, wie es dem Sinn der Worte entsprechen würde.

Bisher galt Leopold Mozarts Sakramentslitanei in C¹⁴ als Vorbild für das gleichnamige Werk des Sohnes KV 125¹⁵. Schon äußere Gründe lassen aber einen Vergleich nicht zu: Die Komposition Leopolds ist nach dem „Brevis“-Typus gestaltet, während es sich bei KV 125 um eine breitangelegte, feierliche Litanei handelt (sollemnis). Sucht man jedoch nach Übereinstimmungen mit der Litanei in D, so zeigen sich folgende Ergebnisse: Der Text ist in beiden Werken in neun gleichlautende Abschnitte gegliedert. Seine Verteilung auf Chor und Soli verläuft mit Ausnahme des *Kyrie* analog. Leopold beginnt diesen Satz mit einem *Adagio maestoso*, das Wolfgang in den Verlauf des *Molto-allegro*-Satzes, nach dem Orchestervorspiel, hineinstellt; Einschübe von Solostimmen in KV 125 fehlen in der Komposition des Vaters. In der weiteren Folge herrscht völlige Übereinstimmung: *Panis vivus*, Arie für Sopran – *Verbum caro factum*, Chor – *Hostia sancta*, Soli und Chor in gleicher Verteilung (Solo – Chor – Solo – Solo – Chor – zwei Solostimmen, z. T. im Duett, die in analoger Weise die Worte in Polytextur vortragen) – *Tremendum*, zweiteilig, Chor – *Panis omnipotentia*, Arie für Tenor – *Viaticum* und *Pignus*, Chor – *Agnus Dei*, zweiteilig, Soli und Chor. Die Reihenfolge der Tonarten ist bis auf den zweiten und dritten Satz, die bei Leopold in der Unterdominante und deren Parallele und bei Wolfgang in der Dominante und deren Parallele geschrieben sind, identisch. Überall dort, wo der Vater mehrere Vokative zusammenfaßte und die Optative übergang – was im freien Ermessen des Komponisten lag (s. o.) – folgte Wolfgang dessen Beispiel. Nur drei Textworte sind unterschiedlich geschrieben: Vers 10, „*de caelis*“ (Leopold), „*de coelo*“ (Wolfgang), Vers 31, „*super omnia miraculum*“ (Leopold), „*supra omnia miracula*“ (Wolfgang, im Basso „*miraculum*“).

Der Sohn übernahm nicht nur die äußere Gestaltung der Litanei in D, sondern empfing von diesem Werk – wohl unbewußt – Anregungen aus dem Deklamationsrhythmus. In etwa hundert Takten ist eine mehr oder weniger starke Abhängigkeit

festzustellen¹⁶. Es liegen offenbar Gedächtnisremiszenzen vor, die beim jungen Mozart bisweilen anzutreffen sind.

*

Die Edition der Sakramentslitanei in D stützt sich auf das Autograph; Stimmenabschriften konnten nicht festgestellt werden. Das Autograph ist keine Reinschrift, sondern eine erste Niederschrift, bei der, von Orchestervor- und Zwischenspielen abgesehen, zunächst nur der Instrumentalbaß und die Singstimmen notiert und dann das Orchester nachgetragen wurde; reichte bei Figurationen in der ersten oder zweiten Violine der Platz nicht mehr aus, so schrieb Mozart die restlichen Noten in den nächsten Takt und markierte den Taktstrich durch eine Schlinge (z. B. Bl. 24^r, 43^v; siehe S. XVIII, XIX). Das Schriftbild ist von einer bemerkenswerten Klarheit; Streichungen und Rasuren finden sich nur äußerst selten. Mit Ausnahme einiger Flüchtigkeiten in der Bogensetzung (siehe den Kritischen Bericht auf S. 77 f. dieses Bandes) ist die Niederschrift sorgfältig. Bindebögen werden entgegen der Schreibgewohnheit der Zeit häufig in Singstimmen eingezeichnet; sie kommen auch innerhalb der Melismen vor, offenbar um die Gliederung kleiner musikalischer Einheiten hervorzuheben¹⁷.

Der barocken Tradition der Aufführungspraxis des Salzburger Doms entsprach die Hinzuziehung von drei Posaunen, die im Tutti mit Alto, Tenore und Basso colla parte geführt wurden. Da aber in der Partitur der Sakramentslitanei ein derartiger Vermerk fehlt, wurde von einer Ergänzung dieser Stimmen abgesehen.

Der Instrumentalbaß wurde in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, wie aus Aufführungsmaterial hervorgeht, von Fagott und Kontrabaß ausgeführt. Die Mitwirkung des Violoncello ist nicht gesichert¹⁸. Wenn im Tutti Basso bzw. Tenore und Alto aussetzen, steht die jeweils tiefste Singstimme im System Bassi ed Organo. Diese Stellen werden ohne Bassi ausgeführt. Die originale Notierung, Tenor-, Alt- oder Sopranschlüssel, wird in der Ausgabe in den Baß- oder Violinschlüssel übertragen. Wenn in Orchestervorspielen die Viola als tiefste Stimme ge-

¹⁶ Eine Gegenüberstellung ähnlicher Gestaltungen siehe bei Senn, *Das wiederaufgefundene Autograph ...*, a. a. O.,


¹⁷ Z. B. S. 8, Takt 33, Sopran, Basso; S. 18, Takte 42–44, Sopran; S. 21, Takte 77–79, 80–82, Sopran; S. 26, Takte 20, 22, Sopran; S. 29, Takt 45, Tenor; S. 30, Takte 51–53, Basso; S. 41 f., Takte 24, 25, Tenor; S. 43, Takt 47, Tenor; S. 47, Takte 85, 86, 90–92, Tenor.

¹⁸ Vgl. Senn in: NMA I/1/Abteilung 1, *Messen · Band 1*, Vorwort, S. XVII.




¹⁴ Hrsg. von Max Seiffert, a. a. O., S. 188–254.

¹⁵ Z. B. heißt es in KV¹²⁵: „Wolfgang hat die erste seiner beiden Litaneien nach dem (weit übertroffenen) Muster einer Litanei Leopolds“, jener in C-dur, „komponiert“.

führt und diese im System Bassi ed Organo im Alt-schlüssel eingetragen ist, setzen die Bassi ebenfalls aus¹⁹. Das Pausieren der Bassi zeigt der Vermerk „senza B.“, das Wiedereinsetzen „con B.“ an. Fehlen am Satzbeginn dynamische Zeichen, ist nach alter Praxis der Fortecharakter als selbstverständlich vorzusetzen. Bei Tutti-Einsätzen sowie bei instrumentalen Vorspielen wurde daher *f* nachgetragen. Die ebenfalls fehlende Anfangsdynamik für Solostimmen ist jedoch nicht ergänzt worden. Die Vorzeichnung *fp* verwendete Mozart sowohl im üblichen Sinn als ein mehr oder weniger rasches Übergehen von Forte zu Piano als auch im Verlauf von Forteabschnitten für eine stärkere Akzentuierung. Von einer Berichtigung zu *sf* wurde aber abgesehen (vgl. S. 40, Takte 1, 2, 8, 9; S. 41, Takte 15, 18).

Im Autograph abgeviert notierte Tonwiederholungen, , wurden ohne Vermerk ausgeschrieben. Doppelte und dreifache Abbrüchungen,



, bedeuten, auch wenn sie doppelt behalst sind, weder Doppel- oder Tripelgriffe noch Divisi-Spiel, sondern sind als aufeinanderfolgende Noten aufzulösen, die sich nach der vorhergegangenen Figuration richten und diese fortsetzen (vgl. Autograph, Bl. 43^v = S. XIX). Die durch den im System von Violino II angebrachten Vermerk *unisono* geforderte Parallelführung mit Violino I wurde aufgelöst und im Kritischen Bericht vermerkt (siehe S. 77). Zwei- oder mehrstimmige Akkorde in Violino I und II sind in der Vorlage teils einfach teils doppelt behalst. Da Mozart eine Teilung nicht beabsichtigte, ist die Behalsung vereinheitlicht. Die im Autograph auf einem System paarig notierten Hörner werden in der Ausgabe bis zum Abstand einer Oktav doppelt behalst, bei größeren Intervallen jedoch an einen Hals gesetzt. Die alte abgekürzte Notierung, daß Augmentationspunkte über den Taktstrich reichen, oder das Überbinden zur nächsten Notengruppe (z. B. ) anzeigen, wurde der heutigen Schreibweise entsprechend aufgelöst. Die Verbindung von Halte- und Bindebogen wird in der alten Form () wiedergegeben, auch wenn Halte- und Bindebogen kombiniert auftreten (). Von einer schematischen Ergänzung fehlender Bindebogen wurde abgesehen. In Vokal- und Instrumentalstimmen sind Bögen dann ergänzt, wenn sie in analog geführten Stimmen des gleichen Taktes oder in Paralleltakten erschei-


¹⁹ Z. B. S. 6 f., Takte 21, 22, 25, 26; S. 15, Takte 3, 4, 5, 7, 8, 9.

nen. In Singstimmen eingezeichnete Bögen wurden bei analogen Wendungen auf die Instrumente übertragen, nicht aber umgekehrt. Die in der Quelle durch *S.* angedeuteten Solohinweise sind ausgeschrieben und ohne typographische Unterscheidung gerade gesetzt.

Der als Artikulationszeichen gebrauchte Strich, der sich, flüchtig geschrieben, der Punktform nähert, ist nicht schematisch als Staccato aufzufassen. Er wird von Leopold Mozart²⁰ als das „Abstoßen“ eines Tones erläutert und hat vorwiegend die Bedeutung „non legato“ oder als leichter Akzent. Striche über Noten der Singstimmen zeigen eine deutlichere Silbenartikulation und kaum eine Verkürzung der Notenwerte an. In der Orgelstimme kann der Strich die Bezifferung „1“ ersetzen, d. h. Tasto solo²¹; mitunter kann er zugleich das Abstoßen des Tones anzeigen. Im Notentext wird die Deutung des Strichs als „1“, da es sich um eine Interpretation des Herausgebers handelt, grundsätzlich in eckiger Klammer ergänzt, auch wenn keine Doppelbedeutung, „1“ und Akzent, sinngemäß anzunehmen ist. Einheitlich als Punkte wiedergegeben werden Artikulationszeichen, die über Noten unter einem gemeinsamen Bogen stehen (S. 3, Takte 1, 2, 3; S. 10, Takte 46, 47, 48; S. 22, Takt 88; S. 40, Takte 4, 6; S. 42, Takte 25, 36; S. 43, Takt 42).

Nach dem heutigen Gebrauch überflüssige Vorsichtsvorzeichen wurden ohne Anführung im Lesartenverzeichnis eliminiert. Akzessorische Vorzeichen können im Autograph auch für den folgenden Takt gelten oder nur in einem System der Partitur angebracht sein. Ergänzungen erfolgen im Kleinstich.

Die Bezifferung des Basso continuo steht im Autograph meist unterhalb, zum Teil auch oberhalb des Systems für Organo. Gelegentlich fehlende Bezifferungen und Verlängerungsstriche, die ein Liegenlassen des Akkordes bedeuten, wurden in eckigen Klammern ergänzt. Die in der Vorlage nicht einheitliche Kennzeichnung von Alterierungen ist normalisiert.

Nicht ausgeschriebene Wiederholungen des Worttextes, die durch das Zeichen  angezeigt sind, wurden stillschweigend ergänzt. Die Recht-

²⁰ Leopold Mozart, *Gründliche Violinschule*, Augsburg 1787, S. 45.

²¹ Vgl. dazu Federhofer, *Striche in der Bedeutung von „tasto solo“ oder der Ziffer „1“ bei Unisonostellen in Continuo-stimmen*, in: *Neues Augsburger Mozartbuch (= Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben, Band 62/63)*, Augsburg 1962, S. 497 ff.

schreibung richtet sich in Übereinstimmung mit der Veröffentlichung der Litaneien in der NMA²² nach den liturgischen Vorlagen.

*

Der Herausgeber hat die angenehme Pflicht, seinen besonderen Dank für das ihm erwiesene freundliche Entgegenkommen bei den Vorbereitungen der

Veröffentlichung auszusprechen: Sr. Exzellenz dem hochwürdigsten Herrn Erzbischof Dr. Karl Berg, Salzburg; Herrn Professor Dr. Hellmut Federhofer, Mainz; den Herren der Editionsleitung, Dr. Wolfgang Rehm, Kassel, und Dr. Wolfgang Plath, Augsburg, sowie Herrn Karl Heinz Füssl, Wien, der die Korrekturen mitgelesen hat.

Sistrans bei Innsbruck, im Dezember 1972

Walter Senn

²² Hellmut und Renate Federhofer, a. a. O., Vorwort, S. XVIII.

Blatt 17r des Autographs mit Korrekturen W. A. Mozarts im System der Hörner. Vgl. Seite 25, Takte 10–15, 1. Hälfte.

Handwritten musical score on page 24. The page contains several staves of music with Latin lyrics. The lyrics are: "re = re nobis", "d. A. T. f. e. g. f. e. b.", "stenium, Oremus inno-tali- fatis nifis". The notation includes various clefs, notes, rests, and dynamic markings like "p" and "f". There are also some handwritten annotations and corrections on the staves.

Handwritten musical score on five staves. The notation is dense and includes various dynamic markings such as *f*, *ff*, *p*, *pizz*, and *arco*. The score is written in black ink on aged paper.

Blatt 43^r des Autographs. Vgl. Seite 65, Takte 13–16.

Litaniae de venerabili altaris Sacramento

VON
LEOPOLD MOZART
BEARBEITET VON
WOLFGANG AMADEUS MOZART

KYRIE

Adagio maestoso Datiert (Salzburg), April 1762

Corno I, II
in Re/D

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto*)

Tenore*)

Basso*)

Bassi ed Organo**)

The first system of the musical score includes parts for Corno I, II (in Re/D), Violino I, Violino II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Bassi ed Organo. The tempo is Adagio maestoso. The music is in G major and 3/4 time. The vocal parts are marked 'Tutti' and sing 'Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e,'. The instrumental parts feature dynamic markings such as *fp*, *f*, and *p*.

The second system of the musical score continues the instrumental and vocal parts. The vocal parts sing 'Ky - ri - e e - lei - - - son. Ky - ri - e e - lei - - - son.' The instrumental parts continue with dynamic markings and include figured bass notation at the bottom: $\frac{7}{4}$, $\frac{7}{5}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{4}{2}$.

*) Posaunen colle parti? Vgl. Vorwort.

**) Zur Besetzung vgl. Vorwort.

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

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

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

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

Allegro

fp *fp* *fp*

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

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

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

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

Musical score system 1 (measures 14-16). Includes piano and bass staves with dynamic markings *fp* and trills.

Empty musical staves for vocal or other instruments.

Bass line for system 1 with figured bass notation: $6(\text{---})\text{---} \frac{4}{2}$, $6(\text{---})\text{---} \frac{4}{2}$, 6 , $7 - 6 5$.

Musical score system 2 (measures 17-19). Includes piano and bass staves with dynamic markings *p*, *f*, and *a 2*.

Empty musical staves for vocal or other instruments.

Bass line for system 2 with figured bass notation: 6 , $6 5 7$, $6 5 7$, 6 .

20

Musical score for measures 20-22. The score includes a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a trill in the right hand. Dynamics include 'p' (piano).

Empty musical staves for measures 20-22, including a grand staff and three additional treble clef staves.

Bass line for measures 20-22. It includes a "senza B." (without bow) instruction and a "p" (piano) dynamic. Fingering numbers 6, 5, and 7 are shown below the notes.

23

Musical score for measures 23-25. The score includes a treble clef staff and a grand staff. The piano part includes triplets and trills. Dynamics include "f" (forte) and "p" (piano).

Empty musical staves for measures 23-25, including a grand staff and three additional treble clef staves.

Bass line for measures 23-25. It includes "con B." (with bow) and "senza B." instructions, and a "p" dynamic. Fingering numbers 6, 4, 5, and 6 are shown below the notes.

26

26

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

con B. *f* *fp*

29

29

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

Ky - ri - e e - lei - - -

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

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

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

6 - 5 -

32

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

6(—) 1 2 6(—) 1 2 6 7 5 [-] 6 4 3

35

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

6(—) 1 7 8 5 7 6

44

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

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

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

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

fp

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

47

Pa - ter de - cae - lis,

Pa - - - ter de

Pa - - - ter de cae - lis - ,

Pa - ter de cae - lis - ,

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

50

De - - - us, mi - - - se - re - - re, mi - se - re - re no - bis.
 cae - lis, de cae - lis, De - us mi - se - re - re, mi - - - se - re - re no - bis. Fi -
 De - us, mi - se - re - re, mi - se - re - - re, mi - se - re - re no - bis.
 De - us, mi - se - re - - - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis.

6(——) 4+ 6(——) 4+ 6 (-) 9(——) 8 7 5 [-] 6 5 3

53

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

con B. senza B. con B.

7(——) 6 4+ 6(——) 4+ [6] 7 7 7(——)

13 *a 2*

f

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

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

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

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

[9] 3 6 4 3 6 6 6 [-] 4 6 6

9 8 5 9 8 5 2 6 5

17

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

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

f *p* *crescendo* *f*

f *p* *crescendo* *f*

6 5 4 6 6 6 6 5 5

4 3 - tr 2 6 5 4 3 -

21

fp *p*

f *p*

fp *p*

p

Soprano *Solo*

Pa - - nis - - vi - - vus, qui de cae - lis de - - - scen -

p

6 7 5 4 4 3 2

25

di - sti, de - - - scen - di - sti, De - - us - ab - scon - - di - tus et Sal - va - tor, mi - se - -

29

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

re - - - re no - bis. Fru - men - tum e - le - cto - - rum,

33

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

49

p

Ju - - - ge sa - - - cri - fi - ci-um, ob - - - la - ti-o, ob - la - ti-o

53

f *p*

mun - - - da, a - - - gnus abs - que ma - - - cu-la,

56

p *f* *p*

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

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

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

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

* T. 49-53, Hörner: Die kleiner gestochenen Noten hier und im folgenden geben die ursprüngliche Version Leopold Mozarts wieder; vgl. Vorwort.
 ** T. 57, Horn I, 1. Note: so im Autograph; harmonisch korrekt wäre c" (klingend d") oder e" (klingend fis")
 Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

60 *a2*
p

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

64
f *f* *p* *p*

mi - - - se - re - re no - bis. Me - mo - ri - a mi - ra -

68
f *p* *p*

bi - - - li - um De - i, pa - - - nis su - per - - - sub -

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of staves. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#). The tempo and dynamics are indicated by markings such as *a2*, *p*, *f*, and *p*. The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment features intricate patterns, including sixteenth-note runs and chords. Fingering is indicated by numbers 1-5. The score is numbered 60, 64, and 68 at the beginning of each system.

72

stan - - - ti - a - - lis, mi - se - - re - re, mi - se -

6 3 - 5 9 8 6 1 4 5 9 8 6 5

76

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

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

80

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

6 5 4 6 6 6 5 4 5 3

84

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

6
4
3

6 | — | 6 5

6 4 3

6 5

88

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

*) Vorschlag zur Auszierung der Fermate: 87

no - - - - - bis.

VERBUM CARO FACTUM

Adagio

Corno I, II in Re/D *f*

Violino I *f*

Violino II *f*

Viola *f*

Soprano *Tutti f*
Tutti Ver-bum ca-ro fa-ctum, ver-bum ca-ro fa-ctum, ha-bi-tans in no-bis,

Alto *Tutti f*
Tutti Ver-bum ca-ro fa-ctum, ver-bum ca-ro fa-ctum, ha-bi-tans in no-bis,

Tenore *Tutti f*
Tutti Ver-bum ca-ro fa-ctum, ver-bum ca-ro fa-ctum, ha-bi-tans in no-bis,

Basso *Tutti f*
Tutti Ver-bum ca-ro fa-ctum, ver-bum ca-ro fa-ctum, ha-bi-tans in no-bis,

Bassi ed Organo *f*

4

ver-bum ca-ro fa-ctum, ha-bi-tans in no-bis, mi-se-re-re no-bis.

ver-bum ca-ro fa-ctum, ha-bi-tans in no-bis, mi-se-re-re no-bis.

8 ver-bum ca-ro fa-ctum, ha-bi-tans in no-bis, mi-se-re-re no-bis.

ver-bum ca-ro fa-ctum, ha-bi-tans in no-bis, mi-se-re-re, mi-se-re-re no-bis.

HOSTIA SANCTA

Un poco adagio

The musical score for "Hostia Sancta" on page 24 is written in G major and 3/4 time. It begins with a tempo marking of "Un poco adagio". The score is divided into two systems, each starting with a piano introduction. The piano part features a right hand with sixteenth-note patterns and a left hand with a simple bass line. The score includes dynamics such as *fp* (fortissimo piano), *f* (forte), and *p* (piano). The piano introduction staff shows a series of chords with dynamics *fp*, *f*, and *p*. The grand staff (treble and bass clefs) shows the piano part with dynamics *f* and *p*. The bass line staff shows the piano part with dynamics *f* and *p*. The score is published by Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006).

16

mf p f fp p mf p mf

f p f p

f p f p

mi - se - re - re no - bis. My - ste - - - ri - um fi - de - i, mi - se -

f p f p f p f p

7 6 6 5 6 7 6

20

p f p f p f p f

p f p f

p f p f

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

P f p f

6 7 6 6 6 6 5

24

cel - - - - - sum et ve - ne - ra - bi - le Sa - cra - - men - tum,
 cel - - - - - sum et ve - ne - ra - bi - le Sa - cra - - men - tum,
 cel - - - - - sum et ve - ne - ra - bi - le Sa - cra - - men - tum,
 cel - - - - - sum et ve - ne - ra - bi - le Sa - cra - - men - tum,

28

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

32

fp fp

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

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

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

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

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

f *p* *f* *p*

7 6 6

36

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

Solo

Sa - - - cri - fi - ci - um o - - - mni - um san -

f *p*

7 6 6 6 7 6

40

f *p* *P*

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

ctis - si-mum, ve - re pro-pi - ti - a - to - ri - um pro vi - vis et de -

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

6 - 7 - 6 7 6

44

fp *fp* *p*

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

fun - ctis, mi - se - re - re no - bis. *Solo* Cae - le - ste an -

f *p* *f* *p*

$\frac{9}{4}$ $\frac{8}{3}$ 6 6 $\frac{6}{5}$ $\frac{4}{9}$ $\frac{\#}{8}$ 6 6

48

ti - do - tum, quo a pec - ca - tis prae - ser - va - mur, mi - se - re - - -

6 7 6 6 6

52

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

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

6 6 6 6

56

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

60

Stu - pen - - - - dum, stu - -
 Stu - pen - - - - dum, stu - -
 Stu - pen - - - - dum, stu - -
 bis, Stu - pen - - - - dum, stu - -

64

pen - - - dum su - - - per o - mni - a mi - ra - cu - lum,

pen - - - dum su - - - per o - mni - a mi - ra - cu - lum,

pen - - - dum su - - - per o - mni - a mi - ra - cu - lum,

pen - - - dum su - - - per o - mni - a mi - ra - cu - lum,

Chord symbols: $\frac{1}{2}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{5}$, $b7$, $\frac{4}{2}$, 6

68

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

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

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

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

Chord symbols: 6 , $\frac{6}{5}$, b , $\frac{6}{5}$, \sharp , 6 , 9 , 8 , 6

72

- bis. Sa - - cra - -
 no - - - bis. Sa - - - cra - -
 re - re no - - - bis.
 no - - - - bis.

p *f* *p* *Solo*

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

76

tis - - si-ma Do - mi - ni-cae pas - si - o - nis com-me - mo - ra - ti-o,
 tis - - si-ma Do - mi - ni-cae pas - si - o - nis com-me - mo - ra - ti-o,

f

6 4 3 7 6 5

do - num tran - scen - dens o - mnem ple - ni - tu - di - nem,
me - mo - ri - a - le prae - ci - pu - um di - vi - ni, di -

p

6
4
3

6
5

6 7 6

mi - se - re - re no - bis.
vi - ni a - mo - ris.
Solo
Di - vi - nae af - flu - en - ti - a lar - gi - ta - tis, mi - se -
Solo
Sa - cro -

p

7

7

6
5

88

re - - - re no - bis,
 san - - - ctum et au - gu - stis - - si-mum my - ste - ri-um, phar - ma-cum

6 6 5 6 (#) # 6

92

mi - - - se - re - - - re no - - - -
 im - - mor-ta - - li - ta - tis, mi - - se - re - - - re no - - - -

tr f tr f f

6 6 6 6 4 [] 5 4 - 3

Musical score for measures 96-100. The score includes a piano accompaniment (treble and bass clefs) and a vocal line (bass clef). The piano part features dynamic markings *p* and *f*. The vocal line includes the instruction *bis.* Below the piano part, fingerings are indicated: 6, 6, 6, 6, 5, 4, 3, 6, 6, 6, 5, 4, 3.

TREMENDUM

99=1 Adagio

Musical score for the section titled **TREMENDUM**, measures 99-100. The tempo is *Adagio*. The score includes a piano accompaniment (treble and bass clefs) and a vocal line (bass clef). The piano part features dynamic markings *f* and *unisono*. The vocal line includes the instruction *Tutti* and the lyrics: *Tre - - - men - - dum, tre - - - men - - - men - - -*. Below the piano part, fingerings are indicated: 6, 6, 6, 7, 6, 5.

13

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

tasto solo

16

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

6
5

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

PANIS OMNIPOTENTIA

Tempo moderato

Corno I, II
in Re/D

Violino I
fp^{*)}

Violino II
fp

Viola
f

Tenore

Bassi
ed Organo
f

5 6 6 -
3 5 -

5

6 6 -

p

f

fp

f

fp

9

fp

[A]

p

f

p

fp

[A]

p

f

p

fp

p

f

p

6 6 5

*) Satzbeginn Forte; fp hier und im folgenden in der Bedeutung eines Akzents (vgl. dazu auch Vorwort).

13

fp f p fp f fp [A] [A]

p f p f fp f

2 - 6 [] 6 [-]

17

fp fp

6 5 [] 8 7 7

21

Tenore Solo

f Pa - nis o - mni - po - ten - - ti - a ver - bi - ca - - - -

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

8 - ro - fa - ctus, in - cru - en - tum sa - cri - fi - ci - um,

8 ci - bus et con - vi - va, mi - se - re - re, mi - se - re - re no -

8 - bus et con - vi - va, mi - se - re - re, mi - se - re - re no -

37

8 - - bis. Dul - cis - si - mum con - vi - vi - um, cui as - si - stunt, as - si - stunt

41

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

44

8 tes, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re

43

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

52

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

56

60

Sa - - - cra - men - - - tum, Sa - cra-men-tum pi - e - -

64

ta-tis, vin - cu-lum ca - ri - ta-tis, of - - fe-rens et ob - la - ti - o, spi -

68

ri - tu - a - lis dul - ce - do in pro - pri - o fon - - te de - gu - sta - ta, mi - se -

72

re - re_, mi - - se - re - re_ no - - - bis. Re - fe - cti - o a - ni - -

fp fp f p

7 6 7 6

76

ma - rum san - cta - rum, a - ni - ma - - - rum san - cta - rum, mi - se -

f p f p

6 5 7 6 6 5

80

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

fp fp

6 6

84

8 - - - - -

f - *p*

2 (-) 6 6

87

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

f *fp* *f* *fp*

7₁ - - - 11 1 1 11 *p*

91

8 no - bis,

f *p*

3 - 6 - 6 6 6 6 4 - 3 *f*

95

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

f

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

99

bis.

6 b5 6 8 7 6 b5 6 8 7

103

7 7

*) Vorschlag zur Auszierung der Fermate:

no - - - bis.

99

VIATICUM

Adagio

Corno I, II
in Re / D

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Bassi ed Organo

Tutti *P* *f*

Vi - a - - ti - cum in Do - mi - no mo - ri - -

Vi - a - - ti - cum in Do - mi - no mo - ri - -

Vi - a - - ti - cum in Do - mi - no mo - ri - -

Vi - a - - ti - cum in Do - mi - no mo - ri - -

p *f*

6
4

6
4+

3

decrecendo

decrecendo

decrecendo

decrecendo

en - - - ti - um, mi - - se - -

en - - - ti - um, mi - - se - -

en - - - ti - um, mi - - se - re - - re,

en - - - ti - um, mi - - se - -

pp *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p*

6 | 7 | 7 | # 6 | 6

6

f

crescendo f

crescendo f

crescendo f

crescendo f

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

crescendo f

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

crescendo f

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

crescendo f

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

crescendo f

6/4 [] 6/4 [] 9/4 [] 5/4 [] 6/4 [] 5/4 [] 7/4 []

PIGNUS

Allegro

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

11 1 1 1 1 1 11

9

f

8 *f*

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

5 6 # 6 6 5 6 5 6 5

16

f

a 2

f

8 *f*

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

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

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

6 4+ 6 4+ 6 [b]5 7 4+ 6 9 8 6 #

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

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

34

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

6 6 6 6 7 8

senza B. con B.

40

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

6 6 9 8 5 5 5 2

a 2

ae, mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re
 ae, mi - se - re - re no - bis. Pi - gnus,
 re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re

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

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

6 6 6 5 5 7 6 4

57

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

6 6 6 6 6 6 6 5 9 6 6

63 *a 2*

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

6 6 6 6 6 6 6 6 9 8 6 6 6

a2

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

senza B.

6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 6 5 6 6

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

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

83

- re no - - bis. Pi - - gnus fu - tu - rae glo - ri - ae, fu - tu - rae glo - ri -
 - re no - - bis. Pi - gnus fu - tu - rae glo - - - ri - ae, fu - tu - rae glo - ri -
 - re no - - bis. fu - tu - rae glo - ri -
 Pi - - - gnus, pi - - - gnus,
con B. *senza B.*

6 6 5 6 6 5 3 - 4 47 [-] 6 5]

89

ae, pi - gnus fu - tu - rae glo - - - ri - ae, fu - tu - rae glo - ri - ae, pi - gnus fu -
 ae, pi - gnus fu - tu - - - rae glo - ri - ae, fu - tu - rae glo - ri - ae, pi - gnus fu -
 ae, fu - tu - rae glo - ri - ae,
 pi - - - gnus, pi - - - gnus, pi - - - gnus,
con B. *senza B.* *con B.*

6 6 47 6 5 5 - 4 7 [-]

tu - rae glo - ri - ae, mi -

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

8 Pi - gnus fu - tu - rae glo - ri - ae, pi - gnus, pi - gnus, senza R.

6 6 $\frac{4+}{2+}$ $\frac{6}{3}$

se - re - re no - bis.

re - re, pi - gnus fu - tu - rae glo - ri - ae, pi - gnus fu - pi - gnus, con R.

$\frac{3}{5}$ $\frac{4+}{2}$ $\frac{3}{5}$ # 6

107

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

6 # 6 6 5 - 6

113

pi - - - gnus fu - tu - rae glo - - - ri - ae, mi - - - se - re - - -
 pi - - - gnus, pi - - - gnus fu - tu - rae glo - - - ri - ae, *senza B.*

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

- ri - ae, mi - se - re - re, mi - se - re - re,
 re no - bis, mi - se - re - re, mi - se - re - re, pi - gnus fu - tu - rae glo - ri - ae,
 - ri - ae, mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re,
 pi - gnus, *con B.*

4 ——— 6 6 5 — 6 - 6 5 6 4/3 — 6 5 6

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

6 5 6 5 6 5 2 ——— [6] 6 - 6 -

AGNUS DEI

Andante

The musical score for the Agnus Dei, page 62, is presented in a multi-staff format. The top system includes a grand staff with piano and bass clefs, and a separate bass line with figured bass notation. The tempo is marked "Andante". The key signature is G major (one sharp). The time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system consists of six staves: a grand staff (piano and bass clefs) and a separate bass line with figured bass notation. The second system also consists of six staves: a grand staff and a separate bass line with figured bass notation. The piano part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bass line consists of a simple melodic line with figured bass notation below it. The dynamic range is from piano (p) to forte (f). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

5

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

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

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

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

p *f* *p* *f*

6 (-) 6 -

9

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

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

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

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

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

7 6 7 6 7 6

11

p *f*

p *f*

p *f*

par - - - ce, par - ce, par - - - ce no - bis

p *f*

5 4 6 - 6 6 5 4

13

par - ce, par - ce, par - - - - - ce,

6 6 6 4+2 6 5 4+2 6 6/45

15

par - - - - - ce no - - - - - bis

6 6/3 6 6

17

a2

fp

Do - - - - - mi - ne.

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

[$\frac{6}{4}$] 6 6 5 7

19

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

p *f* *p* *f*

$\frac{4}{2}$ = $\frac{6}{5}$ =

21

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

23

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

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

au - - di, ex - au - - di, ex - au - - - -

29

p

p *f*

p *f*

p *f*

- di, ex - au - - di nos

6 6 5 6 4 5 6 3 6 6 6

31

crescendo *f*

p *crescendo* *f*

p *crescendo* *f*

p *crescendo* *f*

tr.

Do - - - - - mi - ne.

p *crescendo* *f*

6/4 [] 7/5 [] 2 6 [4] 6/5

33

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

$\frac{4}{2}$ $\frac{6}{5}$

35

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,

$\frac{4}{2}$ 6 $\frac{4}{2}$ 6 $\frac{6}{5}$ $\frac{4}{9}$ $\frac{3}{8}$

37

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

39

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

Pedale

41

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,

p *crescendo* *f* *decrescendo* *p* *f*
p *crescendo* *f* *decrescendo* *p* *f*
p *crescendo* *f* *decrescendo* *p* *f*
p *crescendo* *f* *decrescendo* *p* *f*
p *crescendo* *f* *decrescendo* *p* *f*
p *crescendo* *f* *decrescendo* *p* *f*

45 1- 5 6 1- 5 3 - 7 4 2 47 5 3 6 4 [] 47 1 - 1 4 2

45

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

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

6 1 - - - 1 5 6 4 - - - 6 1 - - - 1

