

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 1a:

LAURETANISCHE LITANEI IN ES VON LEOPOLD MOZART



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK

1990

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie X

Supplement

WERKGRUPPE 28: BEARBEITUNGEN, ERGÄNZUNGEN
UND ÜBERTRAGUNGEN FREMDER WERKE

ABTEILUNG 3-5: SONSTIGE BEARBEITUNGEN,
ERGÄNZUNGEN, ÜBERTRAGUNGEN

BAND 1a:

LAURETANISCHE LITANEI IN ES VON LEOPOLD MOZART

VORGELEGT VON ERNST HINTERMAIER



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK

BA 4609

En coopération avec le Conseil international de la Musique

Editionsleitung:

Dietrich Berke · Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS

Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK

Deutscher Verlag für Musik Leipzig

SCHWEIZ

und alle übrigen hier nicht genannten Länder

Bärenreiter-Verlag Basel

Alle Rechte vorbehalten / 1990 / Printed in Germany
© 1990 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

Die Editionsarbeiten der „Neuen Mozart-Ausgabe“
werden gefördert durch:

Stadt Augsburg

Stadt Salzburg

Land Salzburg

Stadt Wien

Konferenz der Akademien der Wissenschaften
in der Bundesrepublik Deutschland,
vertreten durch die

Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz,
aus Mitteln des

Bundesministeriums für Forschung und Technologie, Bonn, und des
Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft und Kunst
Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik
Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, Wien

INHALT

Zur Edition	VII
Vorwort	IX
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs	XIV
Faksimile: Blatt 24 ^r des Autographs	XV
Faksimiles: Erste Seiten der Stimme <i>Violino I^{mo}</i> bzw. <i>Viola I^{ma}</i> aus dem originalen Aufführungsmaterial	XVI
Faksimiles: Autographe Stimme <i>Viola</i> (= <i>Agnus Dei</i> , 2. Fassung) und von W. A. Mozart geschriebene Stimme <i>Oboa solo</i> (= <i>Agnus Dei</i> , 3. Fassung)	XVII
Litaniae Lauretanae B.M.V. für Soli, Chor und Orchester	
Kyrie (Coro)	3
Sancta Maria (Soli e Coro)	24
Speculum justitiae (Soli)	44
Salus infirmorum (Coro)	54
Regina angelorum (Soprano solo e Coro)	63
Agnus Dei (Alto solo e Coro)	79
Kritischer Bericht	
Abkürzungsverzeichnis	98
I. Quellen	99
II. Lesartenverzeichnis	100

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 (KV' bzw. KV^{3a}) sind in Klammern beigefügt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV⁶) vermerkt.

Mit Ausnahme der Werktitel, der Vorsätze, der Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutaten 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 Bögchen 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

Band 1a: *Lauretanische Litanei in Es* von Leopold Mozart

Über den weiteren 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 Editionsleitung hat sich entschlossen, auch Leopold Mozarts Lauretanische Litanei in Es im Supplement der *Neuen Mozart-Ausgabe* (= NMA) in Erstedition vorzulegen, da Wolfgang Amadeus Mozart für den letzten Satz dieser Litanei eine dritte Fassung der Solostimme beisteuerte und sie auf dem gleichen Einzelblatt notierte, auf dem sein Vater Leopold zuvor bereits die zweite Fassung der Solostimme zu Papier gebracht hatte*.

War die ursprüngliche erste Fassung der Solostimme für Altposaune bestimmt (vgl. das Faksimile auf S. XV), so ersetzte sie Leopold Mozart (mit größter Wahrscheinlichkeit nach Ausscheiden des Hofposaunisten Thomas Gschlatt¹ aus dem Salzburger Hofdienst im Mai 1769) durch eine ihr von der Stimmlage her adäquate Viola-Solostimme² (vgl. das Faksimile auf S. XVII). Sehr wahrscheinlich hatte Leopold Mozart bei dieser Gelegenheit auch eine Erweiterung

des instrumentalen Klangkörpers um zwei Oboen und zwei Hörner in fast allen Sätzen vorgenommen (siehe unten).

Die dritte Fassung der Solostimme – nun für Oboe – brachte Wolfgang Amadeus Mozart nach der zweiten zu Papier (vgl. das Faksimile auf S. XVII). Vieles spricht dafür, daß sie für den spätestens im Monat Juni 1774 als Hofoboist in Salzburger Dienste getretenen Ignaz Malzat (1757–1804) gedacht war, der nicht nur als ausgezeichneter Oboist, sondern auch als respektabler Komponist hervortrat und nur ein Jahr jünger als Mozart war. Die zahlreichen Kadenzen des *Agnus-Satzes*, gerade in Verbindung mit dem Vokalsolisten, setzen Virtuosität und große Musikalität auf dem Instrument voraus. Da auch der Befund von Mozarts Autograph eine Datierung in die Jahre 1773/74 (spätestens) zuläßt, müßte diese dritte Fassung der Solostimme für Oboe im Sommer 1774 entstanden sein. Die Möglichkeit, daß sie Mozart später vielleicht für die Hofoboisten Giuseppe Ferlendis (1777/78) oder nach der Rückkehr aus Paris für Joseph Fiala eingerichtet hat, kann aufgrund des Handschriftenbefundes ausgeschlossen werden.

Sind in der zweiten Fassung gegenüber der ersten nur geringfügige Änderungen festzustellen, so sind die Eingriffe in der dritten Fassung vielfältiger und zeugen von Mozarts Vermögen, den Dialog zwischen beiden Solostimmen durch kleinste Nuancen akzentuierter und belebter zu gestalten.

Im einzelnen finden sich in der zweiten Fassung folgende Abweichungen:

In Takt 16, 18 und 98 wird die erste Achtelnote durch zwei Sechzehntel ersetzt, wodurch der eher starre Sextakkord Belegung erfährt. In Takt 20, 21 und 100 verstärkt Leopold Mozart durch Oktavierung (und in Takt 100 zusätzlich durch Synkopierung) die drängende Unruhe unmittelbar vor den Kadenzen. In Takt 46 bis 48 wird eine sinnvollere Stimmführung im Dialog mit der Solostimme erzielt.

Die Abweichungen der dritten Fassung von der ersten bzw. zweiten sind, abgesehen von der nahezu durchgehenden Oktavierung, im einzelnen:

Die Takte 24 bis 27 zeigen die interessantesten und gravierendsten Korrekturen der väterlichen Vorlage darin, daß Wolfgang nicht nur geschickter durch Wegfall der Terz den Einsatz des Alt hervorzuheben, sondern auch den Dialog durch Gegenbewegung zu beleben weiß. In den Takten 35, 36, 58, 88 bis 90 wird das Solo-Instrument unisono mit der ersten Ripien-

* Abweichend von der in der NMA sonst üblichen Praxis wurde der Kritische Bericht zu dem hier vorgelegten Werk aus naheliegenden Gründen in den Notenband selbst (S. 98 ff.) aufgenommen.

¹ Thomas Gschlatt (um 1723–1806) trat im April 1756 als Hofposaunist in Salzburger Dienste. Er gehörte offenbar zum näheren Bekannten- und Freundeskreis der Familie Mozart, da Leopold Mozart bei dessen Vermählung 1758 als Trauzeuge fungierte. Auch in Marpurgs *Nachricht* [...] 1757 stellte Leopold Mozart anerkennend fest: „[...] ein großer Meister auf seinem Instrument, dem es sehr wenig gleich thun werden.“ Erfolglos verlaufene Gehaltsverhandlungen mit dem Hof bewogen Gschlatt, im Jahre 1769 seine Salzburger Dienste aufzukündigen, um die Thurnermeisterstelle in Olmütz zu übernehmen, wo er im Jahre 1806 starb.

Er zählte zu Salzburgs „vornehmsten Virtuosen“. Seine kompositorisch tätigen Salzburger Kollegen versäumten denn auch nicht, sein virtuoseres Spiel auf einem zur damaligen Zeit nicht eben mehr modernen Instrument in ihren Kompositionen zu nutzen. Als prominentestes Beispiel sei hier die Baßarie des *Eifrigen Christen* in Wolfgang Amadeus Mozarts *Die Schuldigkeit des Ersten Gebots* KV 35 angeführt, in der Mozart Gschlatts Fähigkeiten voll zu nutzen wußte. (Ernst Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal*, Phil. Diss. Salzburg 1972, mschr.)

² Ein weiteres Beispiel dafür, daß man nach dem Weggang Gschlatts eine Komposition der neuen Situation anpassen mußte, läßt sich für eine Sakramentslitanei von Anton Kajetan Adlgasser (Konsistorialarchiv [Dommusikarchiv] Salzburg, Signatur: A 6) beibringen. Auch dort ist es ein Solo im *Agnus Dei*, das Adlgasser zunächst für Solo-Altposaune setzte und dann der Flöte zuwies. Allerdings berücksichtigte Adlgasser – das Einlageblatt im Stimmenmaterial ist im Autograph erhalten – wenig die Eigenart der Flöte, sondern oktavierte lediglich Note für Note.

Aber auch der umgekehrte Fall läßt sich belegen. In einer Sakramentslitanei von Johann Ernst Eberlin waren zwei Sätze zunächst für Oboe solo und Flauto solo bestimmt gewesen (Konsistorialarchiv [Dommusikarchiv] Salzburg, Signatur: A 404); als Thomas Gschlatt zur Verfügung stand, arbeitete sie Eberlin, im ersten Fall sogar durchgreifend, für den neuen Hofposaunisten um.

Oboe geführt. Den beiden ersten und den letzten Takten haftet der Charakter von Stichnoten unmittelbar vor den Solo-Einsätzen an. Takt 58 bringt ein anmutiges Ausschwingen des Solo-Instruments im Unisono mit Violinen und Oboen. Takt 38 nimmt das Altsolo imitatorisch ohne Diminution vorweg und lockert dadurch die beiden übergebundenen etwas monotonen Noten auf; beide Achtelnoten sind außerdem ein sinnvoller Kontrast zur Pause im Alt. In den Takten 40 und 41 finden sich Abweichungen, die wiederum einer größeren Geschmeidigkeit und inneren Logik des musikalischen Dialoges zwischen den Solisten dienlich sind. Das Herausführen beider Solisten aus dem Einklang in Verbindung mit den Hörnern ist satztechnisch korrekter und dezenter. In Takt 46 übernimmt Mozart die zweite Fassung des Vaters, führt den melodischen Bogen in den folgenden Takten dann aber in Anlehnung an die erste Fassung instrumentengemäßer weiter, um ihn schließlich ruhiger in die Kadenz einmünden zu lassen. In den Takten 73 und 74 bedingt die Oktavierung des Solo-Instruments und die dadurch entstehende enge Lage mit den Ripien-Oboen eine intensive Spannung, die durch den Text „exaudi“ (erhöre uns) ausdeutend wirkt. Die Variante der zweiten Fassung in Takt 98 wird erst hier übernommen und nicht schon in den Takten 16 bzw. 18. Schließlich wählt Mozart in den Takten 100 und 101 den satztechnisch korrekten und vorbereiteten Eintritt in die Kadenz auf g’.

*

Die Überlieferung des Werkes in seinen Quellen darf als geradezu ideal und im Hinblick auf Leopold Mozarts Gesamtœuvre als einmalig bezeichnet werden, weil sowohl Autograph (allerdings ohne die einleitenden vierzehn Takte des *Kyrie*) als auch authentisches Stimmenmaterial erhalten geblieben sind. Lediglich aufgrund der Tatsache, daß aus ihnen mehrere Fassungen des Werkes hervorgehen, bedarf es einer umfassenderen Quellenkritik, wobei vielleicht doch nicht alle in diesem Zusammenhang sich ergebenden Fragen endgültig beantwortet werden können. Eine zusammenfassende Erörterung der Problematik sei im folgenden versucht:

Eher unproblematisch scheinen die oben erörterten drei Fassungen der Solostimmen im *Agnus Dei* zu sein. Hingegen ergeben sich in der Gegenüberstellung von autographischer Partitur (= Quelle A) und authentischem Stimmenmaterial (= Quelle B) mindestens zwei Fassungen, die sämtliche Sätze des Werkes

betreffen. Die spätere Fassung weist eine Vergrößerung des instrumentalen Klangkörpers um zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Violinen bei vermutlich gleichzeitiger Verminderung um erste und zweite Posaune in den Solo-Abschnitten auf. Eine weitere Fassung, die ebenfalls mehrere Sätze betrifft, wird im Instrumentenvorsatz der autographen Partitur selbst durch die Ossia-Vermerke *Trombone 1^{ma} o Alto Viola* bzw. *Trombone 2^{da} o Tenore Viola* angedeutet. Sie ließ sich ad hoc mit Hilfe der Posaunenstimmen von Quelle B realisieren. Auf die Ripien-Baßposaune selbst konnte verzichtet werden.

Die erste, ursprüngliche Fassung geht einerseits aus der autographen Partitur selbst und andererseits aus dem älteren Stimmenmaterial hervor: Zum vierstimmigen gemischten Vokalsatz in mehr oder weniger ausgedehnten Soli-Tutti-Abschnitten und zur mehrfach besetzten Generalbaßgruppe treten zwei Violinen und zwei Posaunen (Alt- und Tenorposaune), letztere in den Tutti-Sätzen und -Abschnitten um eine Baßposaune vermehrt. Diese Besetzung ist im Fall des *Kyrie*- bzw. *Speculum*-Satzes relativ selten anzutreffen, da hier die beiden Posaunen die Funktion von Alt- und Tenorviola nicht nur im colla-parte-Satz der Tutti-Abschnitte übernehmen, sondern auch in rein instrumentalen und solistischen Abschnitten als Mittelstimmen im traditionellen fünfstimmigen Streichersatz die Violinen ersetzen³. In der Regel sind Violinen und Posaunen im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts nur in Tutti-Abschnitten gleichzeitig colla parte geführt.

Die zweite Fassung wird, wie bereits erwähnt, durch die wahlweise Verwendung von Posaunen und Violinen im Instrumentenvorsatz der autographen Partitur zum ersten Satz angedeutet. Beide Posaunenstimmen können durch Alt- und Tenorviola ersetzt werden. Der dadurch entstehende fünfstimmige Streichersatz, der die beiden Violinen gewöhnlich im Alt- und Tenorschlüssel notiert, ist in Salzburgs Kirchenmusik stark verwurzelt und war bei Heinrich Ignaz Franz Biber und Georg Muffat, aber auch noch bei Matthias Sigismund Biechteler und Carl Heinrich Biber die Norm. Die notierte Baßposaune in den Tutti-Abschnitten bzw. -Sätzen wird in diesem Besetzungsvor-

³ Johann Ernst Eberlin (1702–1762), Leopold Mozarts Berufsschüler, greift diese Besetzung gelegentlich ebenfalls auf, wie z. B. in Meßkompositionen. Allerdings ist dort die solistische Verwendung der beiden Posaunen in Verbindung mit den Violinen nur in kurzen Abschnitten anzutreffen, keinesfalls aber in dem Ausmaß wie bei Leopold Mozart. (Heinz Josef Herbort, *Die Messen des Johann Ernst Eberlin*, Phil. Diss. Münster 1961, mschr., Nr. 20, 25, 26 u. a.)

schlag wohl nicht zu realisieren sein. Die Stimme selbst ist in den übrigen Bassi der Continuogruppe ausreichend kräftig vertreten.

Die dritte Fassung des Werkes erfuhr eine instrumentale Erweiterung um zwei Oboen und zwei Hörner. Im Zuge dieser Ausweitung wurden nun auch die obligaten Alt- und Tenorposaunen durch Violen (beide im Altschlüssel) ersetzt. Fest steht, daß die beiden Hornstimmen und die beiden Violenstimmen vom Kopisten Estlinger zu einem späteren Zeitpunkt in einem Arbeitsgang geschrieben wurden, obwohl er Papier mit der gleichen Wasserzeichenmarke verwendete (vgl. das Faksimile auf S. XVI). Zweifelsohne hat Leopold Mozart seine beiden Oboenstimmen für diese Revision des Werkes geschrieben.

Daß diese Erweiterung des Instrumentariums im Zusammenhang mit dem durch den Abgang Gschlatts bedingten Ersatz der Alt-Soloposaune durch die Viola-Solostimme erfolgte, ist denkbar, allerdings fehlen dafür schlüssige Beweise.

Nicht recht glaubhaft erscheint uns indes, daß Viola I/II und Posaune I/II im *Kyrie* in den Solo-Abschnitten und im *Speculum* nach dieser Ausweitung unisono geführt werden sollen. Was für Tutti-Abschnitte unproblematisch und aus der Tradition heraus belegbar erscheint, kann wahrscheinlich für diese beiden Sätze nicht in Anspruch genommen werden.

Eine weitere Variante, die nachträglich von Leopold Mozart für den *Salus*-Satz in den Violen angeboten wurde, dürfte sicherlich im Zusammenhang mit einem späteren Anlaß stehen, vielleicht im Zusammenhang mit Wolfgangs Oboenfassung, die eine Generalrevision des gesamten Werkes bewirkt haben mag. Die Rötel-Anmerkung *Colla Viola I^a in Viola II* stammt zweifelsohne von Leopold Mozart, so daß diese lediglich einen Satz betreffende Fassung später als die erweiterte, alle Sätze betreffende Fassung entstanden sein muß.

*

Die Entstehung des Werkes in seiner ersten Fassung fällt mit Sicherheit in den Zeitraum April 1756 bis Mai 1769, da der Posaunist Thomas Gschlatt in dieser Zeit in Salzburg tätig war. Dieser Zeitraum läßt sich vermutlich aber sogar auf die letzten 50er, höchstens die frühen 60er Jahre eingrenzen, da Joseph Estlinger, der Leopold Mozart vom Studium her gekannt haben muß – beide inskribierten 1737 an der Salzburger Universität –, das Stimmenmaterial der ersten Fassung sehr wahrscheinlich noch vor seiner Anstellung

bei Hof als Kopist und Kontrabassist, also vor 1760/63, geschrieben hat⁴.

Der Anlaß bzw. die Notwendigkeit, die zur Entstehung der zweiten Fassung der Solostimme im letzten Satz führte, wurde bereits oben dargelegt, doch läßt sich der genaue Zeitpunkt nach 1769 wohl nicht mehr eruieren.

Für die dritte Fassung dürften aus den oben dargelegten Gründen die Sommermonate 1774 in Erwägung zu ziehen sein. Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß Mozarts große Lauretanische Litanei in D KV 195 (186^d) ebenfalls 1774 entstanden ist und für eine der großen sommerlichen Marianischen Andachten in der Salzburger Domkirche bestimmt gewesen sein mag. Allerdings ganz im Gegensatz zu seiner ersten kleineren Lauretanischen Litanei KV 190 (74^e), die ihr Vorbild in Leopold Mozarts Lauretanischer Litanei in F fand, weist die große fünfsätzige Litanei keinerlei Ähnlichkeiten mit Leopold Mozarts umfangreichster, sechssätziger Litanei in Es (674 Takte) auf, weder in der formalen Gestalt (sieht man von der langsamen Einleitung des *Kyrie* ab) noch in Gedächtnisreminiszenzen. Es scheint, als habe Mozart in liturgischen bzw. paraliturgischen Kompositionen nicht mehr der väterlichen Archetypen, Muster oder Vorbilder bedurft. Andererseits bezieht er sich in den Rahmensätzen seiner großen Sakramentslitanei in Es KV 243 aus dem Jahre 1776 doch wieder unverkennbar auf das *Sancta Maria* der Litanei Leopold Mozarts: ein Zeichen dafür, wie gegenwärtig ihm diese Musik gewesen sein muß.

Ziemlich sicher war auch Leopold Mozarts erweiterte Fassung der Lauretanischen Litanei in Es für den Dom bestimmt. Leider geben die von Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart geschriebenen und um einen Ganzton nach oben transponierten Oboenstimmen keinen stichhaltigen Hinweis, daß das Werk ausschließlich für den Salzburger Dom bestimmt war, da sich transponierte Stimmen auch im Musikarchiv des Stiftes St. Peter finden. Allerdings sprechen Umfang und Anlage des Werks für eine Aufführung in erster Linie in der Domkirche.

*

⁴ Eine Reihe früher Kopien Leopold Mozartscher Werke aus der Feder Estlingers lassen sich mit hoher Wahrscheinlichkeit in die Zeit vor 1760 datieren (vgl. dazu die Abschriften Estlingers aus Tittmoning und vor allem diejenigen aus St. Peter, Salzburg, für die eine Entstehungszeit vor 1756 bzw. 1757 angenommen werden muß: David M. Carlson, *The Vocal Music of Leopold Mozart (1719–1787): Authenticity, Chronology and Thematic Catalog*, Phil. Diss. University of Michigan 1976).

Über Entwicklung und formale musikalische Ausbildung von Litanien, die im Zentrum außerliturgischer Andachten („pia exercitia“) standen und sich in Salzburg wie anderswo im süddeutsch-österreichischen Raum seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bis Ende des 18. Jahrhunderts großer Beliebtheit erfreuten, informieren ausführlich die Vorworte zu NMA I/2/1 (*Litaneien*) und X/28/Abt. 3–5, Band 1 (*Sakramentslitanei in D von Leopold Mozart*), so daß hier auf diese verwiesen werden kann. Neben den im Hofkalender angeführten „Marianischen Andachten“ und der Gepflogenheit, während des „Vierzigstündigen Gebetes“ in der Karwoche Sakramentslitaneien im Dom aufzuführen, soll hier noch auf die zahlreichen Andachten mit „gesungenen Litaneien“ hingewiesen werden, die von Bruderschaften gefeiert wurden. Der Bedarf an derartigen Kompositionen war demnach außergewöhnlich groß.

Von Leopold Mozart kennen wir fünf Litaneien, zwei *Litaniae de venerabili altaris Sacramento* und drei *Litaniae Lauretanae*. Aus der Feder seines Sohnes stammen zwei Sakramentslitaneien, KV 125 und 243, und zwei Lauretanische Litaneien, KV 109 (74^e) und 195 (186^d). Den weitaus größten Beitrag leistete jedoch Johann Ernst Eberlin mit allein 22 Lauretanischen Litaneien.

Der inzwischen mehrmals definierte Charakter einer liturgischen Komposition, ob *brevis* oder *solemnis*, ist auch auf die Gattung der Litaneien anzuwenden. Deshalb wird wohl auch für Leopold Mozarts Lauretanische Litanei in Es, einem der umfangreichsten und repräsentativsten Vertreter dieser Gattung, durch die Ausweitung des instrumentalen Klangkörpers eine geänderte, uns allerdings nicht bekannte Zweckbestimmung, so vielleicht etwa eine Aufführung des Werkes an Hochfesten des Kirchenjahres in Anwesenheit des Erzbischofs, angenommen werden können.

*

Unsere Edition der Lauretanischen Litanei in Es stützt sich auf das Autograph und das authentische Stimmenmaterial von der Hand Joseph Estlingers, des Hof- und „Haus“-Kopisten der Familie Mozart, das zahlreiche autographe Eintragungen Leopold Mozarts enthält. Das Schriftbild des Autographs ist wie das der Sakramentslitanei in D von bemerkenswerter Klarheit; größere Rasuren und Streichungen fehlen, lediglich kleinere Korrekturen deuten darauf hin, daß Leopold Mozart das Werk vielleicht sogar mehrmals

einer sorgfältigen Revision unterzogen hat. Wann das Autograph in den Besitz von Maximilian Keller gelangte und von wem es dieser erhielt oder erwarb, wissen wir nicht⁵. Jedenfalls schenkte Keller die Partitur zusammen mit anderen Manuskripten (vgl. den Kritischen Bericht, S. 99) im Jahre 1847 dem Salzburger Museum Carolino Augusteum.

Das authentische Stimmenmaterial hat Estlinger bis auf die langsame Einleitung zum *Kyrie* anhand der autographen Partitur erstellt. Mit der ihm eigenen Genauigkeit übernahm er den Notentext des Autographs, besonders auch Phrasierung und Artikulation. Joachim Fuetsch dürfte nach 1800 das inzwischen vermutlich nicht mehr komplette Material ergänzt haben. Es stellt sich allerdings die Frage, ob das ursprüngliche Stimmenmaterial auch alle ergänzten Stimmen enthalten hatte. Sicherlich waren alle Ripienstimmen, wenn nicht zweifach, so doch einfach vorhanden. Da man annehmen muß, daß wenigstens die erweiterte Fassung im Dom aufgeführt wurde, dürften auch Fagott-, Ripienorgel- und Battuta-Stimme bereits im älteren Stimmenkonvolut vorhanden gewesen sein. Merkwürdig bleibt indes, warum Estlinger in allen vier Violinstimmen und in der Orgelstimme den Notentext der langsamen Einleitung auf den ersten beiden Systemen eng zusammendrängte und ihn in beiden Ripienstimmen überhaupt auf hinzugefügten Systemen auf dem unteren Blatt nachtrug. Hat Leopold Mozart gleichzeitig mit der Kopiaturs Estlingers die einleitenden 14 Takte komponiert, wofür Estlinger zunächst zwei Leersysteme reservieren sollte, was sich als fast zu knapp kalkuliert erwies (vgl. das Faksimile auf S. XVI)?

⁵ Maximilian Keller (1770–1855) besuchte von Seeon aus, wo er das Amt des Organisten versah, in den Jahren 1788 bis 1790 häufig, zeitweise sogar wöchentlich Johann Michael Haydn in Salzburg, von dem er Kompositionsunterricht erhielt. 1801 ging Keller als Organist nach Altötting. Bei dieser Gelegenheit sei ein kleiner Nachtrag zur Ausgabe von Leopold Mozarts Sakramentslitanei in D (vgl. NMA X/28/Abt. 3–5, Band 1), die Walter Senn 1973 vorlegte, eingefügt, der zeigt, in welche Hände Leopold Mozarts Autographen gelangt waren. Das Autograph der Sakramentslitanei in D kam nicht, wie Senn vermutete, aus dem Vermächtnis der Söhne Mozarts an den „Dommusik-Verein und Mozarteum“, sondern die Witwe des Hofmusikers und späteren Domkapellmeisters Joachim Fuetsch (1766–1852) übergab die autographe Partitur zusammen mit weiteren Manuskripten, die sich im Nachlaß ihres verstorbenen Mannes befanden, als Geschenk an den Verein. Diese Übergabe bestätigte Vereinsarchivar Franz Xaver Jelinek mit einem Schreiben an die Vereinsleitung vom 30. Oktober 1852 (Konsistorialarchiv Salzburg, Signatur: 20/26 (*Gründungsakte, Gesuche...*)). Fuetsch könnte die Partitur natürlich noch von Leopold Mozart persönlich erhalten haben, vermutlich dürfte der Erwerb aber über Nannerl Mozart erfolgt sein.

Der Instrumentalbaß wurde am Salzburger Dom nach barocker Tradition seit dem 17. Jahrhundert von Fagott und Kontrabaß (Violone) ausgeführt. Die Mitwirkung des Violoncello ist nicht gesichert⁶. Die Verwendung zweier Orgeln geht ebenfalls auf diese Tradition zurück, wobei *Organo concertato* die Vokalsolisten und Instrumentalisten und *Organo ripieno* nur den Tuttichor begleiten. In den Stimmen selbst sind die betreffenden Stellen mit *Solo* bzw. *Tutti* ausgewiesen.

Der *Solo*-Vermerk in Takt 35 des *Kyrie* in den Posaunen bzw. Violen ist ein typisches Relikt aus der Praxis des 17. Jahrhunderts. Er macht den Ausführenden darauf aufmerksam, daß dieser nun nicht mehr *colla parte* spielt, sondern im Dialog mit den Vokalisten praktisch „solistisch“ hervortritt. Ähnlich lassen sich die *Solo*-Anweisungen Takt 107 und 109 im letzten Satz deuten. So könnten sie nur Hinweisfunktion haben und anzeigen, daß das gewöhnlich vierstimmige *Tutti* nun lediglich von zwei Stimmen gebildet wird. Daß es sich hier aber tatsächlich um zwei solistische Einwüfe handelt, geht daraus hervor, daß die betreffenden Stellen nur in den *Concerto*-Stimmen und nicht in den *Ripieno*-Stimmen enthalten sind.

⁶ Vgl. Senn in: NMA 1/1/Abteilung 1, Messen · Band 1 (Vorwort, S. XVII).

Die durchweg fehlende Anfangsdynamik wurde bei *Tutti*-Einsätzen sowie bei instrumentalen Vorspielen ergänzt; hingegen wurde auf eine Ergänzung der ebenfalls fehlenden Anfangsdynamik für Solostimmen verzichtet.

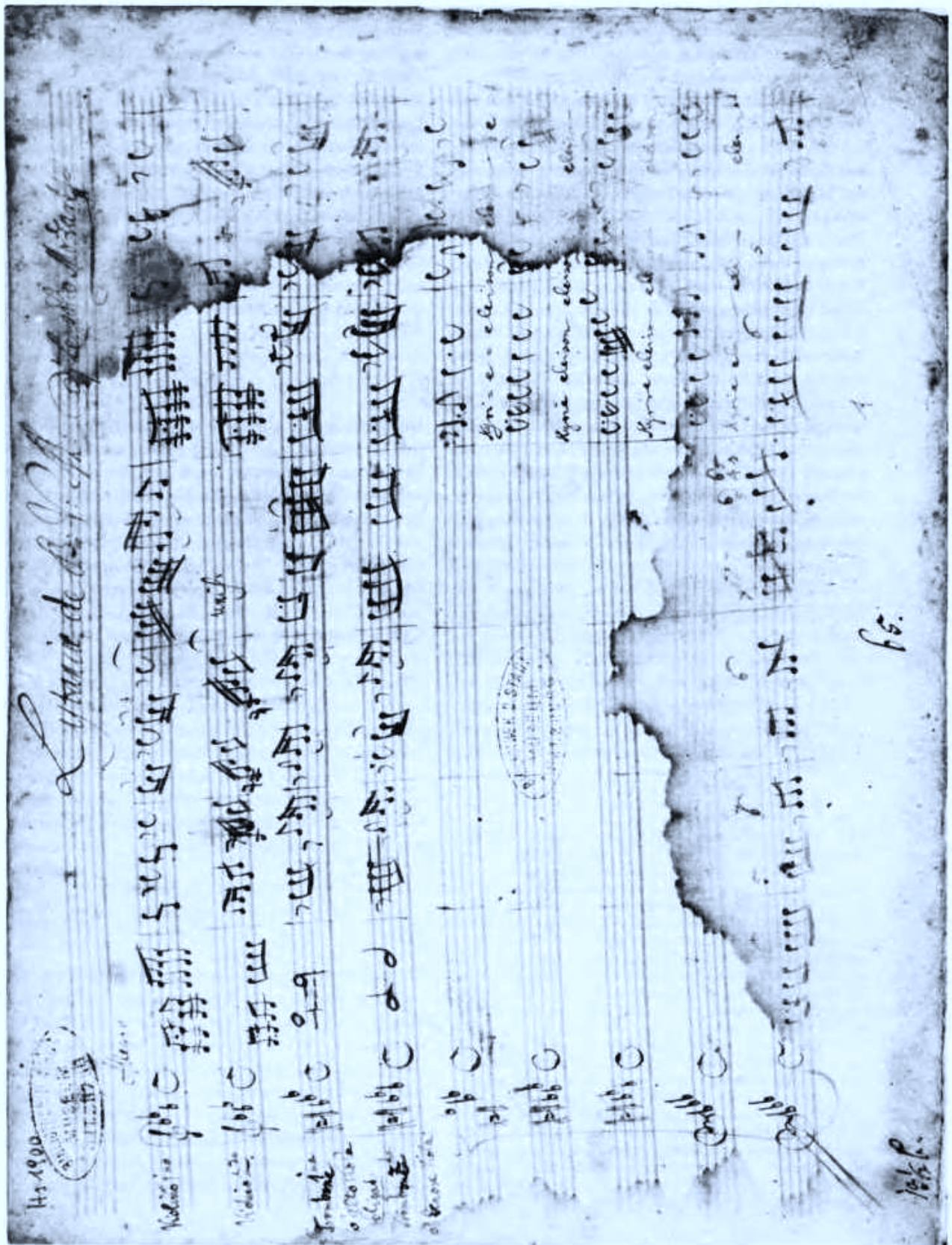
Leopold Mozart verwendet des öfteren eine abgekürzte Notierung des Notentextes, die, schon vom Stimmenkopisten größtenteils aufgelöst, stillschweigend normalisiert wurde; dies gilt auch für nicht ausgeschriebene Wiederholungen des Worttextes.

Der von Leopold Mozart vertonte Text entspricht der liturgischen Vorlage; nach ihr richten sich, in Übereinstimmung mit der Veröffentlichung der Litaneien in der NMA, auch Rechtschreibung und Interpunktion.

*

Der Herausgeber dankt allen, die ihm bei Vorbereitungen der Ausgabe behilflich waren, namentlich dem Salzburger Domkapitel, in dessen Besitz sich das authentische Stimmenmaterial befindet, dem Salzburger Museum Carolino Augusteum, das die autographe Partitur zur Verfügung stellte, und schließlich den Herren Prof. Dr. Wolfgang Plath (Augsburg) und Dr. Wolfgang Rehm (Salzburg).

Salzburg, im Dezember 1989 Ernst Hintermaier



Blatt 1' des Autographs (Salzburg, Museum Carolino Augusteum). Vgl. Seite off., Takte 15-20.

24

Handwritten musical score on page 24. The page contains several staves of music, including vocal lines and instrumental parts. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The page shows signs of age and wear, with some ink bleed-through from the reverse side.

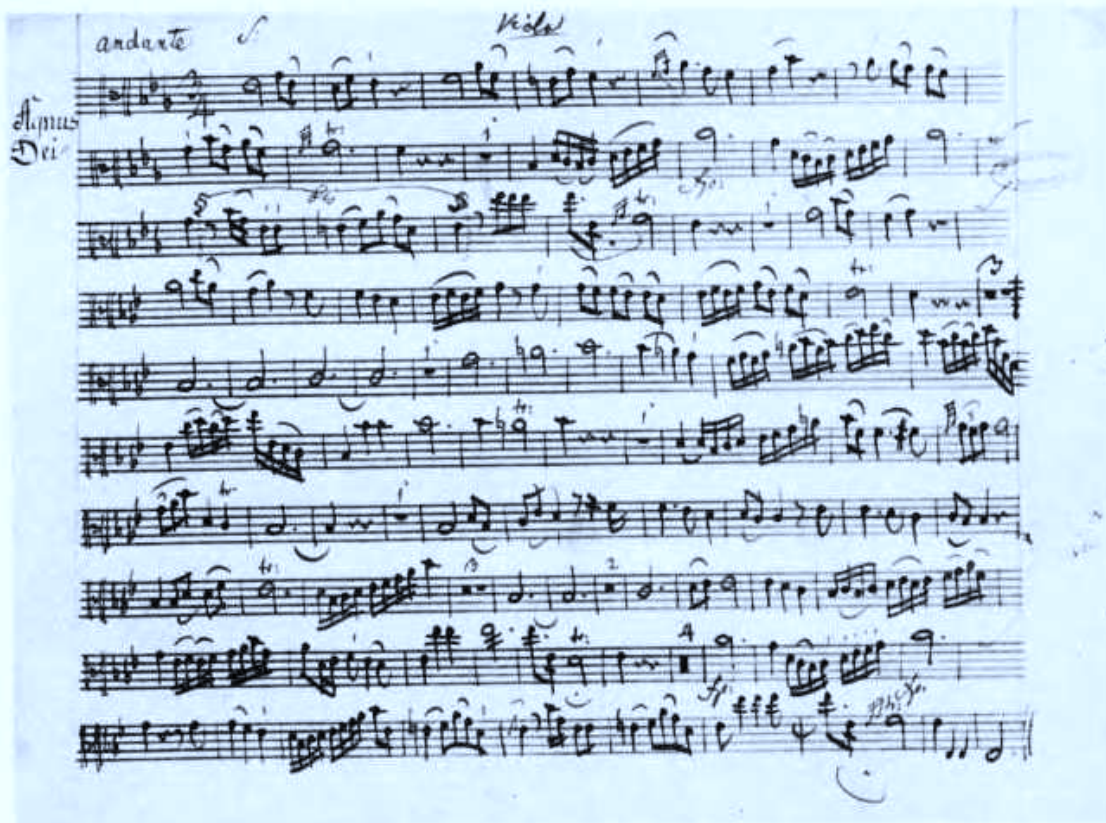
Blatt 24' des Autographs. Vgl. Seite 79ff., Takte 1-23.

Handwritten musical score for Violino I, first page. The score is written on ten staves. It begins with the tempo marking "Andante" and the instrument name "Violino I". The music is in a single system. The first staff has a dynamic marking "p" and a tempo change to "Allegro" indicated by a bracket. The score ends with a double bar line and a fermata. A circular stamp is visible in the bottom right corner.

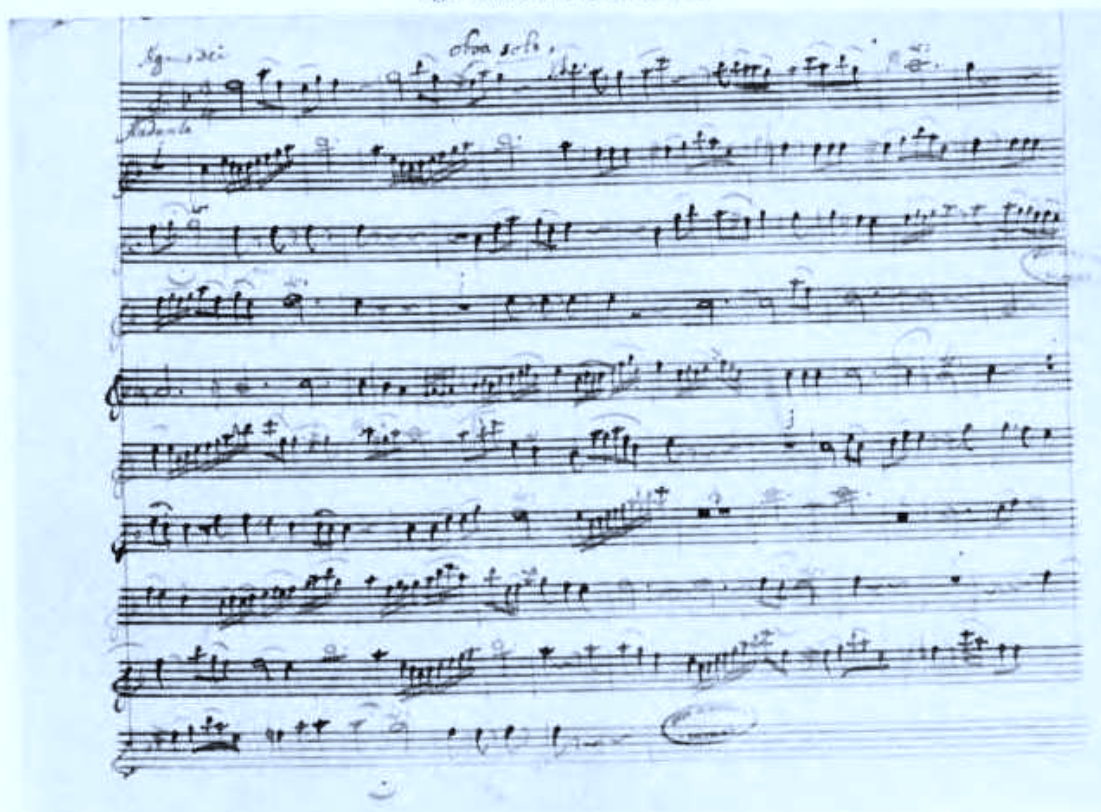
Erste Seite der Stimme Violino I^{mo} (Exemplar I) aus dem originalen Aufführungsmaterial (Salzburg, Konsistorialarchiv/Dommusikarchiv). Vgl. Vorwort und Seite 3–17.

Handwritten musical score for Viola I, first page. The score is written on ten staves. It begins with the tempo marking "Andante" and the instrument name "Viola I". The music is in a single system. The first staff has a dynamic marking "p". The score ends with a double bar line and a fermata. A circular stamp is visible in the bottom right corner.

Erste Seite der Stimme Viola I^{mo} aus dem originalen Aufführungsmaterial. Vgl. Vorwort und Seite 3–21.



Autographe Einzelblattstimme *Viola* mit der 2. Fassung der Solostimme des *Agnus Dei*.
Vgl. Vorwort und Seite 79ff.



Von W. A. Mozart geschriebene Stimme *Oboe solo* mit der 3. Fassung der Solostimme
des *Agnus Dei*. Vgl. Vorwort und Seite 79ff.

Litaniae Lauretanae B.M.V.

VON
LEOPOLD MOZART
BEARBEITET VON
WOLFGANG AMADEUS MOZART

KYRIE

Andante

Oboe I, II ²⁾ *f*

Corno I, II in Mi^b/Es²⁾ *f*

Trombone alto ²⁾ *f*

Trombone tenore ²⁾ *f*

Trombone basso ²⁾ *f*

Violino I *f*

Violino II *f*

Viola I, II ²⁾ *f*

Soprano *Tutti f*
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

Alto *Tutti f*
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

Tenore *Tutti f*
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

Basso *Tutti f*
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

Bassi ed Organo ²⁾ *Tutti f*

6/4 [-] 5/3 2

²⁾ Zur Mitwirkung der Oboen, Hörner, Posaunen und Violen vgl. Vorwort.

²⁾ Zur Besetzung vgl. Vorwort.

4

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

f *p*
 6 7 6 7 6 7 6 5

8

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

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

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

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

7 $\frac{6}{4} = \frac{5}{3} = \frac{6}{4} = \left[\frac{5}{3} \right]$

Allegro

The musical score consists of several systems. The first system (measures 12-14) features a piano introduction with dynamics *fp* and *p*, and a tempo marking of *Allegro*. The piano accompaniment includes a right-hand part with chords and a left-hand part with a rhythmic pattern. The vocal line begins with a whole note rest. The second system (measures 15-17) continues the piano accompaniment with more complex rhythmic patterns and dynamics *f* and *fp*. The vocal line enters with the lyrics "lei - son." in measures 15-17. The bottom system (measures 18-20) shows the piano accompaniment with a bass line featuring a sequence of chords: $\frac{4}{2}$, $\frac{5}{3}$, $\frac{6}{2}$, $\frac{5}{3}$, and $\frac{6}{2}$.

17

fp *fp*

f

f

f

f

Ky - ri - e e -

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

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

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

Tutti

f

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

20

fp fp fp fp

f f

f f

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

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

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

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

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

23

Solo

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

Solo

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

Solo

26

fp fp

tr

f

f

tr

tr

tr

son. Chri - ste e - lei - son.

son. Chri - ste e - lei - son.

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

29

a2
fp fp fp

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

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

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

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

Tutti
6 [] 5 [] 6 [] 6 []

32

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

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

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

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

7 16 6 7 6 [] b5 8 [] []

35

p

f

Solo

p

Solo

p

f

f

Solo

p

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

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

Solo

f

7 [-]

7 [-]

7

7

39

Tutti
f

Tutti
f

Tutti
f

Tutti
f

Tutti
f

Tutti
f

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

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

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

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

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

6 6 5
5 4 3

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

42

Chri - ste au - di nos. Chri - ste ex - au - di nos. Pa - ter de cae - lis,

Chri - ste au - di nos. Chri - ste ex - au - di nos. Pa - ter de cae - lis,

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

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

2 6/8 7 4/4 3/8 7 []

45

de cae - lis De - us,

de cae - lis De - us,

Solo
Fi - li Re - dem - ptor, Re - dem - ptor mun - di De - us.

Solo
Fi - li Re - dem - ptor, Re - dem - ptor mun - di De - us.

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

48

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff. The middle and bottom staves are grouped by a brace and represent a grand staff with two treble clefs and one bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). Measures 48 and 49 are mostly empty, with rests. In measure 50, the top staff has a half note G4 with an 'a2' marking above it. The grand staff has rests in all three staves.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff. The middle and bottom staves are grouped by a brace and represent a grand staff with two treble clefs and one bass clef. The key signature is two flats. Measures 51, 52, and 53 are mostly empty, with rests in all staves.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with lyrics underneath. The middle and bottom staves are grouped by a brace and represent a grand staff with two treble clefs and one bass clef. The key signature is two flats. The lyrics are "mi - se - re - re - no". The melody in the top staff features eighth notes and a trill at the end of measure 56. The grand staff has rests.

The fourth system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with lyrics underneath. The middle and bottom staves are grouped by a brace and represent a grand staff with two treble clefs and one bass clef. The key signature is two flats. The lyrics are "mi - se - re - re - no". The melody in the top staff features eighth notes and a trill at the end of measure 59. The grand staff has rests.

The fifth system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff. The middle and bottom staves are grouped by a brace and represent a grand staff with two treble clefs and one bass clef. The key signature is two flats. Measures 60, 61, and 62 are mostly empty, with rests in all staves.

The sixth system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff. The middle and bottom staves are grouped by a brace and represent a grand staff with two treble clefs and one bass clef. The key signature is two flats. Measures 63, 64, and 65 are mostly empty, with rests in all staves.

51

bis.

Tutti

Spi - ri - tus San - cte

bis.

Tutti

Spi - ri - tus, Spi - ri - tus San - cte

Tutti

Spi - ri - tus, Spi - ri - tus San - cte

Tutti

Spi - ri - tus San - cte

f

Tutti

54

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

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

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

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

5 [] 6 [] 6 [] 7 9b 6 [-]

57

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

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

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

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

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

60

re - no - bis, 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,
7 7 [-] 7 [-] 6 3 2 [-] 6 [-]

63

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

6 5 4 3 6 [—] 6 [—]

66

mi - se - re - re no - bis.

mi - se - re - re no - bis.

mi - se - re - re no - bis.

mi - se - re - re no - bis.

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

SANCTA MARIA

Allegro moderato

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

- Oboe I ²⁾
- Oboe II ²⁾
- Corno I, II in Mi^b / Es ²⁾
- Trombone alto ²⁾
- Trombone tenore ²⁾
- Trombone basso ²⁾
- Violino I
- Violino II
- Viola I, II ²⁾
- Soprano
- Alto
- Tenore
- Basso
- Bassi ed Organo

The score is in 3/4 time and B-flat major. The tempo is Allegro moderato. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The dynamics include *f* (forte) and *Solo*. The Basses/Organo part includes figured bass notation: *f*, 2 [-], 5 [-], 6 18, 6 [-], 8 6 5, 6 4 3.

²⁾ Zur Mitwirkung der Oboen, Hörner, Posaunen und Violen vgl. Vorwort.

4 *Corno I, II*

Violino I

Violino II

Bassi ed Organo

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

8 *a 2*

12

16 *p*

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

6 - 5 3 6 6 6 6 6 6 6 5 *p* *f*

21 *Corno I, II*
a 2

Violino I

Violino II

Soprano solo

Bassi ed Organo

25

29

34

gra - ti - ac, o - ra, o - ra pro no -

39

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

44

ra, o - ra pro no - bis.

49

Musical score for measures 49-53. The system includes a vocal line, piano accompaniment (right and left hands), and a bass line. The piano part features a trill in measure 53. The bass line includes figured bass notation: 6 [] 6 [-] 8 7 6 [6 46] 6 - 6 5 4 b - 7 (4).

54

Musical score for measures 54-58. The system includes a vocal line, piano accompaniment (right and left hands), and a bass line. The piano part features a trill in measure 57. The bass line includes figured bass notation: 8 3 (-) 7 3 (-) 6 3 (-) 6 6 4 4 3 [3 - 4 - 6 -] 6 6 4 5 4 6 46 6.

59

Musical score for measures 59-63. The system includes a vocal line, piano accompaniment (right and left hands), and a bass line. The vocal line includes the lyrics "Ma - ter pu - ris - si - ma". The piano part features a trill in measure 61. The bass line includes figured bass notation: 6 6 46 6 5 p f p 4 - 5 6 [- 6].

64

Ma - ter ca - stis - si - ma, o - ra, o - ra pro no - bis. Ma - ter in - vi - o -

6 [-] 4 [] 7 6 - (6) 6 [] 6 4 4 5 6 4 6 4 2 [-]

69

la - ta, Ma - ter in - te - me - ra -

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

73

- ta, o -

8 - 7 - 6 5 [] 8 8 b7

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

o - ra pro no - bis.

92

Alto solo
Ma - ter, Ma - ter, Ma - ter a - ma - bi - lis, o - ra pro

Tenore solo
Ma - ter, Ma - ter, Ma - ter a - ma - bi - lis, o - ra pro

fp fp fp f p f p

[9 8] 6 16 6 6 6 16 5

97

no - bis. Ma - ter, Ma - ter, Ma - ter ad - mi - ra - bi - lis,

no - bis. Ma - ter, Ma - ter, Ma - ter ad - mi - ra - bi - lis,

f fp fp f p f

7 - 6 - 5 4 3 6 6 6

102

o - ra pro no - bis. Ma - ter Cre - a - to - ris, Ma - ter Cre - a

o - ra pro no - bis. Ma - ter Cre - a - to - ris, Ma - ter Cre - a

p f p f p fp a 2

6 6 6 5 6 6 2 [-] 5 6 16 6 [-] 8 6 5

107

to - ris, Ma - - ter Sal - va - to - ris, o - ra pro no - bis,

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

6 [—] 6 [-] 5 7 4 3 5 8 6 5 6 6 5 4 b 5 7

112

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

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

10 8 7 6 [-] 3 6 6 - b5 5 45 6

116

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

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

6 6 5 7 6 6 5 6

120

120

bis, o - - ra, o - -

125

125

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

129

129

bis.

133

Oboe I
f

Oboe II
f

Corno I, II

Trombone alto
f

Trombone tenore
f

Trombone basso
f

Violino I

Violino II

Viola I, II
f

Soprano
Tutti
f
Vir - - go pru - den - tis - - si - ma, Vir - - go ve - ne - ran - da,

Alto
Tutti
f
Vir - - go pru - den - tis - - si - ma, Vir - - go ve - ne - ran - da, Vir - go,

Tenore
Tutti
f
Vir - - go pru - den - tis - - si - ma, Vir - go ve - ne - ran - da, Vir - go,

Basso
Tutti
f
Vir - - go pru - den - tis - - si - ma, Vir - - go ve - ne - ran - - - da,

Bassi ed Organo
Tutti
f
2 5 [] 6 16 6 [] 6 5 6 [-]

141

First system of piano introduction, measures 1-4. Treble and bass clefs. Key signature: two flats. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Second system of piano introduction, measures 5-8. Treble clef. Measure 7 contains a dynamic marking *fp*. Measure 8 contains a dynamic marking *fp*. A hairpin symbol *a 2* is above measure 7.

Third system of piano introduction, measures 9-12. Treble and bass clefs. The music continues with the established rhythmic pattern.

Fourth system of piano introduction, measures 13-16. Treble and bass clefs. Measures 13 and 14 feature triplets of eighth notes. Measure 15 features a triplet of sixteenth notes.

First system of vocal entry, measures 1-4. Treble clef. Lyrics: o - ra, o - ra pro no - bis. Vir - go po - tens, Vir - go

Second system of vocal entry, measures 5-8. Treble clef. Lyrics: no - bis, o - ra pro no - bis. Vir - go po - tens, Vir - go

Third system of vocal entry, measures 9-12. Treble clef. Lyrics: no - bis, o - ra pro no - bis. Vir - go po - tens, Vir - go

Fourth system of vocal entry, measures 13-16. Bass clef. Lyrics: no - bis, o - ra pro no - bis. Vir - go po - - - - - tens, Vir - go

Fifth system of piano accompaniment, measures 1-4. Bass clef. Includes figured bass notation: 10/8, 8/8, 7/5, 6/4, 5/3. Measure 13 contains a dynamic marking *[1 1]*. Measure 15 contains figured bass notation: 6/4, 2/2.

146

cle - mens, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis. Vir - go
 cle - mens, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis. Vir - go
 cle - mens, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis. Vir - go
 cle - mens, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis. Vir - go po -

6 [] 2 [] 6 [] 2 [] 6 [] [] [] []

151

po - tens, Vir - go cle - mens, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis.

po - tens, Vir - go cle - mens, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis.

po - tens, Vir - go cle - mens, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis.

- tens, Vir - go cle - mens, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis.

- $\frac{4}{2}$ = 6 [] $\frac{4}{2}$ = 6 [] $\frac{4}{2}$ = 6 []

159

First system of piano introduction, measures 1-4. Treble and bass staves show rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes.

Solo line for the first system, measures 1-4. Measure 3 is marked *a 2*. The line ends with a dynamic marking of *fp*.

Second system of piano accompaniment, measures 1-4. Treble and bass staves show harmonic support for the vocal line.

Third system of piano accompaniment, measures 1-4. Includes triplets in both staves. The system ends with a dynamic marking of *fp*.

Vocal line for the first vocal part, measures 1-4. Lyrics: o - ra, o - ra pro no - bis, o - ra,

Vocal line for the second vocal part, measures 1-4. Lyrics: no - bis, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - - -

Vocal line for the third vocal part, measures 1-4. Lyrics: no - bis, o - ra pro no - bis, o - ra, o - ra pro

Vocal line for the fourth vocal part, measures 1-4. Lyrics: no - bis, o - ra pro no - bis, o - ra, o - ra pro

Fourth system of piano accompaniment, measures 1-4. Includes performance instructions: *senza B.* and *con B.* with fingering numbers below the notes.

167

ra, o - - - ra pro no - - - bis, o - - - ra, o - - -
 no - bis, pro no - - - bis, o - ra pro no - bis, pro
 no - bis, o - ra [] pro no - - - bis, o - ra pro no - bis, o - ra
 no - bis, pro no - - - bis, o - ra pro no - bis, pro

171

tr

tr

[J]

[J]

tr

tr

[J]

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

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

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

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

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

6

Oboe I, II

Corno I, II

Trombone alto

Trombone tenore

Violino I

Violino II

Viola I, II

Bassi ed Organo

6 [] 6 6 4 4

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

13

Solo

Solo

Solo

tasto solo

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

6 5 6 5

Musical score for measures 21-26. The score includes staves for vocal line, piano accompaniment, and bass line with figured bass notation. Dynamics include *p* and *f*.

Musical score for measures 27-32. It includes staves for vocal line, piano accompaniment, and bass line with figured bass notation. It also includes vocal parts for Soprano and Alto. Dynamics include *p*. The lyrics are: *Spe - cu - lum ju - sti - ti - ae,* and *o ra pro*.

33

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

Se - des sa - pi - en - ti - ae, Cau - sa no - strae lae -

6 [-] 5 [-] 4 5

39

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

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

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

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

Oboe I
 Oboe II

o - ra pro no - bis. Vas in - sig - ne de - vo - ti -
 Vas ho - no - ra - bi - le, Vas in - sig - ne de - vo - ti -

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

55 Oboe I, II

Musical score for Oboe I, II and vocal parts, measures 55-60. The score includes staves for Oboe I, Oboe II, Piano (P), and vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The vocal parts have lyrics: "o - nis, o - ra pro no - bis." The piano part features dynamic markings *f* and *p*, and trills (*tr*). The bass line includes figured bass notation: $\frac{4}{3} [\text{b}] \frac{3}{8} [-]$, $\frac{6}{6} \frac{6}{6} \frac{6}{6} \frac{6}{4} \frac{6}{2}$, $\frac{6}{6} \frac{6}{6} \frac{6}{6}$, $\frac{9}{8} \frac{8}{8} \frac{8}{8}$, $\frac{6}{6} [\text{e}] \frac{6}{6} [-]$, and $\frac{6}{6} \frac{6}{6} \frac{6}{4} \frac{6}{2}$.

Musical score for Oboe I, II and vocal parts, measures 61-65. The score includes staves for Oboe I, Oboe II, Piano (P), and vocal parts (Tenore, Basso). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The vocal parts have lyrics: "Ro - sa". The piano part features dynamic markings *f* and *p*, and triplets (*3*). The bass line includes figured bass notation: $\frac{6}{6} \frac{6}{6}$, $\frac{6}{6} [\text{e}] \frac{6}{4}$, $\frac{6}{6} \frac{6}{6} \frac{6}{4} \frac{6}{2}$, $\frac{6}{6} \frac{6}{6} \frac{6}{6}$, and $\frac{6}{6} [\text{e}] \frac{6}{4}$.

my - sti - ca, *Solo* Tur - ris Da - vi - di - ca,
o - ra pro no - bis.

6 [] 8 [6] 4 6 []

Tur - ris e - bur - ne - a,
o - ra pro no - bis. o - ra pro

p *fp* *p* *fp* *fp* *fp*

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

77

no - bis. Tur - ris e - bur - ne - a, o - ra pro
o - ra pro no - bis, o - ra pro

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

83

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

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

au - re - a, Foe - de - ris ar - ca, Ja - nu - a
o - ra, o - ra pro no - bis. Ja - nu - a

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

cae - li, Stel - la ma - tu - ti - na, o - ra pro
cae - li, Stel - la ma - tu - ti - na, o - ra - pro no - - -

6 4 3 fp 7 5 [-] 6 4 3 4 3 2 6 - 6 4 2 6 b5

SALUS INFIRMORUM

Adagio

Oboe I, II^{*)}

Trombone alto^{**)}

Trombone tenore^{**)}

Trombone basso^{**)}

Violino I

Violino II

Viola I, II^{*)}
[1. Fassung]^{**)}

Viola I, II
[2. Fassung]^{**)}

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Bassi ed Organo^{*)}

Tutti

Sa - lus in - fir - mo - - - rum, Re -

Tutti

Sa - lus in - fir - mo - - - rum, Re -

Tutti

Sa - lus in - fir - mo - - - rum, Re -

Tutti

Sa - lus in - fir - mo - - - rum, Re -

Tutti

Pedale

3 6 5
2 4 3

*) Zur Mitwirkung der Oboen, Posaunen und Violon vgl. Vorwort.

**) Vgl. Vorwort.

*) Die Orgel spielt beide Stimmen, die Streichbässe nur die Sechzehntel-Figuren.

4

[1.]

[2.]

fu - gi - um pec - ca - to - rum, o - - - ra pro

fu - gi - um pec - ca - to - rum, o - - - ra pro

fu - gi - um pec - ca - to - rum, o - - - ra pro

fu - gi - um pec - ca - to - rum, o - - - ra pro

7 5 7

8

fp

[1.]

[2.]

no - bis, pro no - - - bis. Con - so -

no - bis, pro no - - - bis. Con - so -

no - bis, pro no - - - bis. Con - so -

no - bis, pro no - - - bis. Con - so -

5 3

7 4

5 4

5 3

12

fp fp fp

[1.]

[2.]

la - - - trix af - - fli - cto - -

la - - - trix af - - fli - cto - -

8 la - - - trix af - - fli - cto - -

la - - - trix af - - fli - cto - -

6
4

5
3

6
8

6
8

5
3

16

Musical score for the first system, measures 16-19. It includes a vocal line and a piano accompaniment with three staves.

Musical score for the second system, measures 20-23. It includes a vocal line and a piano accompaniment with three staves. The piano part features a rhythmic pattern in the bass line.

rum, Au - xi - li - um Chri - sti - a - no - rum,

rum, Au - xi - li - um Chri - sti - a - no - rum,

rum, Au - xi - li - um Chri - sti - a - no - rum,

rum, Au - xi - li - um Chri - sti - a - no - rum,

Musical score for the third system, measures 24-27. It includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with three staves.

Musical score for the fourth system, measures 28-31. It includes a piano accompaniment with three staves and figured bass notation below.

20

Chri - sti - a - no - rum, o - - -

Chri - sti - a - no - rum, o - - -

Chri - sti - a - no - rum, o - - -

Chri - sti - a - no - rum, o - - -

6 7 7 b6

24



[1.]



[2.]



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



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



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



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



b5 3 b7 6 5 3 6

28

11.]

12.]

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

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

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

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

32

o - ra pro no - bis.

o - ra pro no - bis.

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

o - ra pro no - bis.

5 3

5

Oboe I

Oboe II

Corno I, II

Violino I

Violino II

Bassi ed Organo

p

senza B.

con B.

10

fp

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

16

f

f

f

f

21

26

Soprano solo

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

32

lo - rum, Re - gi - na Pa - tri - ar - cha - rum, Re -

37

gi - na Pro - phe - ta - rum, Re - gi - - - na A - po - sto - lo - - - rum, Re - gi -

²⁰ Takt 38, Violine I: Die hart klingende Lesart d[♯] in allen Quellen; vgl. auch Vorwort.

43

na, o - ra, o - ra, o - - ra pro

49

no - bis, o - ra, o - ra, o - - ra pro no - bis. Re - gi - na

55

Mar - ty - rum, Re - gi - na Con - fes - so - rum, Re - gi - na, Re - gi -

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

8 4 2 — 7 7 6 7

60

na, o - ra pro no - bis,

f *p* *f 3* *f 3*

4 2 6 6 4 3

65

o - ra pro no - bis.

66

67

68

69

70

Re - gi - na, Re - gi - na,

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

Re - gi - na - Vir - gi - num, Re - gi - na - Vir - gi - num,

o - - - ra, o - - - ra, o - - - ra pro-

senza B. p con B. p

85

no - - his. Re - gi - na, Re - gi - na San - cto - rum om - ni - um,

90

San - cto - rum om - ni - um, Re - gi - na, Re - gi - na, o - ra

96

96

f p f p f p

f p f p f p

pro no - bis, pro

f p f p f p

6 6 6 6 [] 6

102

f p

f p

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

f p

[] 6 6 [7] 5 7 2 6 []

107

fp fp

f *p*

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

f *p*

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

112

fp fp fp

f

bis, o - ra pro no - bis,

f

6 [6] [6] [7] 6

*) T. 115, Sopran: Die Fermate sollte ausgeziert werden.

118

Oboe I

Oboe II

Corno I, II

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Bassi ed Organo

f

f

f

f

f

f

Tutti

Re - gi - na, Re - gi - na, Re - gi - na, Re - gi - na - Vir - gi - num, Re -

Tutti

Re - gi - na, Re - gi - na, Re - gi - na Vir - gi - num,

Tutti

Re - gi - na, Re - gi - na, Re - gi - na Vir - gi - num,

Tutti

Re - gi - na, Re - gi - na, Re - gi - na Vir - gi - num,

Tutti

6 6 8

123

gi - na San - cto - rum om - ni - um, o - - ra, o - - ra, o - - ra,
 San - cto - rum om - ni - um, o - - ra, o - - ra, o - - ra,
 San - cto - rum om - ni - um, o - - ra, o - - ra, o - - ra,
 San - cto - rum om - ni - um, o - - ra, o - - ra, o - - ra,
 San - cto - rum om - ni - um, o - - ra,

senza B. *con B.*

5 6 6 [-] 6 [-] 6 [-] 6 [-] 6 8

128

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

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

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

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

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

134

The first system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in G major (one flat) with a treble clef. It begins with a half note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The lower staff is a piano accompaniment line in G major with a bass clef, starting with a half note G2, followed by a quarter rest, then a quarter note A2, and a quarter note B2.

The second system continues the piano accompaniment. It starts with a piano dynamic marking 'fp'. The bass clef staff contains a half note G2, followed by a quarter rest, then a quarter note A2, and a quarter note B2.

The third system consists of two staves. The upper staff is a vocal line in G major with a treble clef, starting with a half note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The lower staff is a piano accompaniment line in G major with a bass clef, starting with a half note G2, followed by a quarter rest, then a quarter note A2, and a quarter note B2.

The fourth system continues the piano accompaniment. It features a complex texture with multiple staves. The upper staves contain intricate piano parts with triplets and sixteenth notes. The lower staves continue the bass line accompaniment.

The fifth system consists of four staves. The top three staves are vocal lines in G major with treble clefs, each containing the lyrics: "o - ra pro no - - bis, o - ra, o -". The bottom staff is a piano accompaniment line in G major with a bass clef, starting with a half note G2, followed by a quarter rest, then a quarter note A2, and a quarter note B2.

The sixth system continues the piano accompaniment. It features a complex texture with multiple staves. The upper staves contain intricate piano parts with triplets and sixteenth notes. The lower staves continue the bass line accompaniment.

139

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal lines in G major (one sharp). The third staff is the piano accompaniment, starting with a forte-piano (*fp*) dynamic marking. The bottom two staves are for the cello and double bass, with the bass line featuring a 7/8 time signature.

The second system continues the musical score with five staves. The piano accompaniment is on the top two staves, featuring triplets and sixteenth-note patterns. The vocal lines and cello/bass lines are on the bottom three staves, maintaining the 7/8 time signature.

The third system features vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "ra pro no - bis, o - ra, o - ra pro no - bis." The piano accompaniment is on the top two staves, and the vocal lines are on the bottom three staves. The bottom staff includes figured bass notation: $\frac{6}{5} \frac{6}{5} \frac{5}{3}$, $\frac{6}{5}$, and $\frac{6}{5} \frac{6}{5} \frac{5}{3}$.

AGNUS DEI

Andante

Oboe I, II ²⁾

Oboe solo
[3. Fassung der Solostimme] ²⁾

Corno I, II in Mi^b/Es ²⁾

Trombone alto
[1. Fassung der Solostimme] ²⁾

Trombone tenore ²⁾

Trombone basso ²⁾

Violino I

Violino II

Viola I, II ²⁾

Viola sola
[2. Fassung der Solostimme] ²⁾

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Bassi ed Organo

²⁾ Zur Mitwirkung der Oboen, Hörner, Posaunen und Violen sowie zu den drei Fassungen der Solostimme vgl. Vorwort. Die 3. Fassung der Solostimme stammt von Wolfgang Amadeus Mozart.

14

19

45 - 6 [-] 6 7
45 - 6 [-] 6 7

*) T. 21: Die Fermate sollte ausgezert werden.

[3]

[1]

[2]

Alto solo
A - gnus De - i, a - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, qui

p *a2* *p* *p* *fp*

6 2 6 6 1 2 6 7

[3]

[1]

[2]

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

f *tr* *tr* *tr* *fp* *f*

[7] 5 7 7

[3.]

[1.]

par - ce, par

p

fp

b7 6 9 7 6 7

[3.]

[1.]

ce no - bis Do - mi - ne.

f

tr

8 6 7 8 6 7

*) T. 51: Die Fermate sollte ausgeziert werden.

54

[1]

[2]

16 6 6

tr

3

59

[1]

[2]

A gnus - De - i, a - gnus - De - i, qui tol - lis pec -

p fp

6 67

[1] ca - ta, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun -

[1] ca - ta, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun -

[2] ca - ta, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun -

fp fp fp

tr

tr

fp fp

6 7

[1] di, ex - au

[1] di, ex - au

[2] di, ex - au

u2 p

4 6 6 5

73 *p*

[3.]

[1.]

[2.]

- - - di, ex - au - di, ex - au - di nos Do - mi - ne, ex - au - di, ex -

$\frac{6}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{6}{8}$ $b7$ $\frac{b6}{4}$ - $\frac{5}{3}$ [] $\frac{6}{4}$ $b7$ [] $\frac{6}{2}$ [] $b7$

78

[3.]

[1.]

[2.]

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

fp

$\frac{b7}{3}$ $\frac{6}{4}$ [] $[b6]$ $\frac{b7}{5}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ 7 6 4 [] $\frac{5}{3}$ $\frac{7}{5}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$

92

[3]

[1]

[2]

[1]

[2]

[1]

[2]

[1]

fp

fp

fp

7 5 6 3 4 6 [-]

97

[3]

[1]

[2]

[1]

[2]

[1]

[2]

[1]

f *tr* *p* *f*

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

⇒ T. 101: Die Fermate sollte ausgeziert werden.

102 *Oboe I, II*

[3] *Oboe solo*

Corno I, II

[1] *Trombone alto* *Tutti*

Trombone tenore *Tutti*

Trombone basso *Tutti*

Violino I senza sordino

Violino II senza sordino

Viola I, II

[2] *Viola sola*

Soprano *Tutti* *f* *Solo*

Alto *Tutti* *f* *Solo*

Tenore *Tutti* *f*

Basso *Tutti* *f*

Bassi ed Organo *Tutti*

A - gnus De - i, a - gnus De - i, qui

A - gnus De - i, a - gnus De - i, qui

A - gnus De - i, a - gnus De - i,

A - gnus De - i, a - gnus De - i,

6 2 6 6 1 2 6

108

[3.]

[1.]

[2.]

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

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

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

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

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

113

fp

[3.]

a2

[1.]

fp fp fp fp

f p f p f p f p

[2.]

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

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

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

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

f p f p

7 8 7 8 7 8 7 8

118

fp fp fp

[1]

fp fp fp fp fp fp

fp fp fp fp fp fp

fp fp fp fp fp fp

f p f p f p

f p f p f p

fp fp fp fp fp fp

[2]

fp fp fp fp

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

fp fp fp fp

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

fp fp fp fp

re no - bis, mi - se -

fp fp fp fp

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

f p f p f p fp

$\frac{b7}{3}$ $\frac{6}{4}$ 7 7 $\frac{6}{4}$

124

[3]

[11]

[2]

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

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

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

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

fp
senza B. *con B.*

129

[1.]

[2.]

fp mi - - - se - - - re - re, *fp* mi - se - re - re no -

fp mi - - - se - - - re - re, *fp* mi - se - re - re no -

fp mi - - - se - - - re - re, *fp* mi - se - re - re no -

fp mi - - - se - - - re - re, *fp* mi - se - re - re no -

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

134

[1.]

[1.]

[2.]

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

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

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

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

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

KRITISCHER BERICHT

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

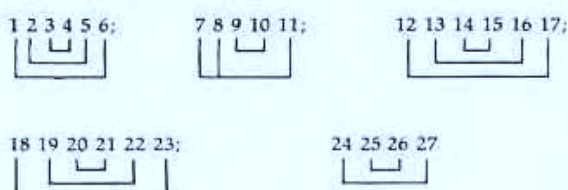
Bc.	= Basso continuo
Bez.	= Bezifferung
Bg.	= Bogen
Bl., Bl.	= Blatt, Blätter
BOrg.	= Bassi ed Organo
Cor.	= Corno(i)
entspr.	= entsprechend
korr.	= korrigiert
Org. conc. (rip.)	= Organo concertato (ripieno)
r	= recto
Sopr.	= Soprano
T.	= Takt(e)
Ten.	= Tenore
Trbne.(i)	= Trombone(i)
v	= verso
V.	= Violino(i)
Va.	= Viola
4tel	= Viertel
8tel	= Achtel
16tel	= Sechzehntel
z. B. c-d-e	= Tonfolge
z. B. c+e+g	= Zusammenklang
Carlson	= David M.[oris] Carlson, <i>The Vocal Music of Leopold Mozart (1719-1787): Authenticity, Chronology and Thematic Catalog</i> , Phil. Diss. University of Michigan 1976
Seiffert	= <i>Ausgewählte Werke von Leopold Mozart</i> , eingeleitet und herausgegeben [mit einem Werkverzeichnis] von Max Seiffert: <i>Denkmäler der Tonkunst in Bayern (DTB) Jg. IX/2 (1908)</i>

Litaniae Lauretanae B.M.V.
Carlson IB3; Seiffert 4/7=4/8

I. Quellen

A: Autograph, Museum Carolino Augusteum, Salzburg;
Signatur: Hs 1900. Die Partitur enthält nicht die im
authentischen Stimmenmaterial (Quelle B) nachgetragenen
14 Einleitungstakte zum *Kyrie*.

27 Blätter, Querformat 31,7×23,7 cm, 8- und 10zeilig rastriert.
Die Partitur wird ungebunden, jedoch nach Lagen geordnet,
in einem Umschlag aufbewahrt. Fünf rechts oben mit Bleistift
gezählte Lagen, die jeweils mit den Bl. 1', 7', 12', 18', 24'
beginnen. Lagenordnung:



Papier der Blätter 18'–27' (4.–5. Lage) aus der Papiermühle
Lengfelden bei Salzburg mit dem Wasserzeichen Wilder
Mann, Gegenmarke: „ISH“⁷. Papier der Bl. 1'–17' (1.–3.
Lage) mit dem Wasserzeichen Schild mit Lilie⁸, vermutlich
ebenfalls aus der Papiermühle Lengfelden. Blattzählung mit
Bleistift rechts oben (Bl. 1–11 alt, Bl. 12–27 modern) und
durchgehend moderne Seitenzählung mit Bleistift rechts
unten. Alle Seiten beschrieben: *Kyrie* (Bl. 1'–5'); *Sancta
Maria* (Bl. 5'–11'); *Speculum justitiae* (Bl. 12'–16'); *Salus
infirmorum* (Bl. 17'–18'); *Regina Angelorum* (Bl. 19'–23');
Agnus Dei (Bl. 24'–27'). Eine bzw. zwei Akkoladen auf
einer Seite.

Der erste Satz wurde mit hellbrauner, die restlichen Sätze
mit dunkelbrauner bis schwarzer Tinte geschrieben. Die
gesamte Partitur litt vor allem an den Rändern unter starker
Nässe-Einwirkung; sehr stark davon betroffen ist besonders
der erste Satz bzw. die erste Lage.

Aufschriften auf der ersten Notenseite (Bl. 1'; vgl. das
Faksimile auf S. XIV): als Kopftitel von Leopold Mozart im
ersten leeren Notensystem: *Lytaniae de B. V. M. di
Leopoldo Mozartmp*; links unten von anderer Hand ist die
Anzahl der Papierbögen notiert: 13 1/2 b; daneben in der
Mitte von der gleichen (?) Hand: 65.; links oben die
moderne Signatur: Hs 1900. Der Umschlag dürfte aus

⁷ Vgl. auch NMA X/33/Abteilung 2: *Wasserzeichen-Katalog* (Alan Tyson).

⁸ Carlson, S. 267: WM Fig. 42. Die Vermutung, daß es sich
ebenfalls um ein Papier aus Lengfelden handeln könnte, gründet
auf dem Vorkommen des Wasserzeichens im 19. Jahrhundert als
Firmenzeichen der Hofmannschen Papiermühle unter Franz Anton
Hofmann.

jüngerer Zeit stammen (Wasserzeichen: „I E T“ in Schreib-
schrift mit gegenüberliegendem Stern, Abstand der Stege
2,5 cm) und trägt auf der Vorderseite die Aufschriften von
Maximilian Keller (?): *Litaniae de B. V. M. / a / 4 Voci, 2
Violini, Alto Trombone Tenore Trombone / o Viola obl. con
Organo. / Di Leopoldo Mozart.*; rechts oben mit Bleistift die
moderne Signatur: Hs 1900; unter dem Titel mit Bleistift
von anderer Hand, teilweise sehr blaß: *Manuscript / Schüler
des Michl Haydn Kompositeur / Max Keller Organist in Alt
Ötting*⁹; rechts unten mit Blaustift von anderer Hand: 5. ...
31 27^{Bl} / ... 92}; auf der hinteren Innenseite mit Bleistift: *H.
Pinzger zur Abschrift / gelassen*¹⁰.

Wie aus dem Quartal-Bericht des Museums hervorgeht¹¹,
übergab Maximilian Keller 1847 dem Museum außer vorlie-
gender Litanei auch die irrtümlich Leopold Mozart zuge-
schriebenen Manuskripte eines Messenfragmentes (Gloria,
Credo und Sanctus) und der Trinitatis-Messe¹², ferner
Kompositionen von Joseph Wölfl, Johann N. F. S. Rain-
prechter und Anton Kajetan Adlgasser.

B: Stimmenkopie mit sechs im Autograph nicht enthaltenen
zusätzlichen Stimmen, teils von Leopold und Wolfgang
Amadeus Mozart geschrieben, teils mit autographen
Eintragungen, sowie mit 14 nachgetragenen Einleitungs-
takteten zum *Kyrie*, die in Quelle A nicht enthalten sind,
Konsistorialarchiv (Dommusikarchiv) Salzburg; Signa-
tur: A 454

28 Stimmen von insgesamt vier Händen geschrieben: von
Joseph Richard Estlinger (um 1720–1791) *Soprano conc.*,
Alto conc., *Tenore. conc.*, *Basso. conc.*, *Tenore. Rip.*, *Basso.
Rip.*, *Violino 1.^{mo}* (2mal), *Violino 2.^{do}* (2mal), *Violone*,
Organo [concerto], *Trombone 1.^{mo} obligato.*, *Trombone 2.^{do}
obligato.*, *Trombone 3.^{mo}*; von demselben, allerdings zu einem
späteren Zeitpunkt (vgl. Vorwort) *Viola 1.^{ma}*, *Viola 2.^{da}*,
Corno 1.^{mo}, *Corno 2.^{do}*; von Leopold Mozart *Oboe 1^o* und
Oboe 2.^{do} (transponierend um einen Ganzton höher notiert),
in Estlingers *Viola I* ein eingeklebtes Blatt mit der oktavier-
ten *Violone*-Stimme zum *Salus infirmorum* sowie eine
Einzelblattstimme für *Viola* als Ersatz für den solistischen
Abschnitt der Solo-Posaune im *Agnus Dei*; von Wolfgang
Amadeus Mozart auf der Rückseite dieser *Viola*-Einzel-
blattstimme für den gleichen Zweck eine *Oboe solo* (vgl.

⁹ Die Aufschrift bezieht sich auf den Vermerk über die Schenkung
an das Museum in *Zweiter Quartal-Bericht 1847 des Städtischen
Museums in Salzburg*, Salzburg 1847, S. [4–5].

¹⁰ Johann Georg Pinzger (geboren um 1799 in Mattighofen,
gestorben 29. August 1862 in Salzburg) war Chorregent in der
Kollegienkirche. In welchem verwandtschaftlichen Verhältnis er
zum Hofmusiker Andreas Pinzger (1740–1817) stand, der ebenfalls
aus Mattighofen stammte und zu Mozarts – wenngleich auch nicht
sehr geschätztem – Bekanntenkreis zählte, ist unbekannt.

¹¹ Vgl. Anmerkung 9.

¹² Signaturen: Hs 1901 und 1899; Carlson, S. 214 und 217.

das Faksimile auf S. XVII), die ebenfalls transponierend, d. h. um einen Ganzton höher notiert ist; von Joachim Fuetsch (1766–1852) offensichtlich im Zuge einer Erneuerung des inzwischen vermutlich nicht mehr kompletten Stimmenmaterials¹³ ergänzt: *Soprano Rip.*, *Tenore Rip.*, *Basso Rip.*, *Fagotto*, *Organo Rip.*, *Battuta*. – Insgesamt 87 Blätter. Hochformat 32 (bis 30,5)×25 (bis 22) cm, 10- bzw. 11zeilig rastriert. Doppelauto-graph: Querformat 23×30,5 cm, 10zeilig rastriert.

Estlinger benutzte Papier aus der Papiermühle in Lengfelden bei Salzburg mit dem Wasserzeichen Wilder Mann, Gegenmarke: „ISH“¹⁴; in Leopold Mozarts Oboen-Stimmen läßt sich keine Wasserzeichen-Marke erkennen, Abstand der Stege 2,7 cm; das Doppelauto-graph weist die Wasserzeichen-Marke „V I“ mit zwei darüberliegenden Sternen auf, Abstand der Stege 2,5 cm; Fuetsch verwendete Papier aus dem 19. Jahrhundert mit dem Wasserzeichen Schild mit Lilie, sehr wahrscheinlich ebenfalls aus der Papiermühle Lengfelden (vgl. oben, Fußnote 8). Farbe der Tinten im Doppelauto-graph: Leopold Mozart bediente sich einer dunkelbraunen, Wolfgang Amadeus Mozart hingegen einer hellbraunen Tinte.

Die Stimmen liegen in einem Umschlag, dessen Titel Fuetsch sehr wahrscheinlich im Zuge der Komplettierung des Stimmenmaterials geschrieben hat; ob sich Fuetsch dabei an den Wortlaut eines originalen Umschlagtitels von Estlinger halten konnte, ist nicht eruierbar: *III / Lytaniae Lauretanae / De B: V: Maria / a / 4 Voci / 2 Violini / 2 Violen / 2 Oboe a piacere / 3 Tromboni oblig: / 2 Corni in Es. / Fagotto Violone et / Organo / Del / Sig.¹⁵ Leopoldo Mozart / vice Maestro di Capella di S:A:R: / in Salzburgo / D:C:*

Für die Ausgabe konnten unberücksichtigt bleiben:

C: Stimmenkopie, ca. 1838, Musiksammlung der Erzabtei St. Peter, Salzburg, Signatur: Moz. 20.1.

Die Kopie geht zwar auf Quelle B zurück, übernimmt aber nur die spätere Fassung mit zwei Violon, zwei Oboen und zwei Hörnern bzw. die solistische Viola-Fassung im *Agnus Dei*. Das Stimmenmaterial weist keine Tromboni-Stimmen auf (die Solostimme für Va. solo als Einlageblatt in Va. I).

D: Partiturskopie von „Jahn-Kopist 1“¹⁵, Mainz, Privatbibliothek Hellmut Federhofer

Die Kopie geht auf Quelle B zurück, allerdings hat der Kopist offenbar das Doppelauto-graph mit zweiter (Viola-) und dritter (Oboen-)Fassung der Solostimme im *Agnus* nicht einsehen können, da jeder Hinweis darauf fehlt.

¹³ Als Indiz dafür ist die Ähnlichkeit der Initialen von Fuetsch und Estlinger zu werten; offensichtlich bemühte sich Fuetsch um eine überaus getreue Abschrift der Vorlage.

¹⁴ Vgl. auch NMA X/33/Abteilung 2: *Wasserzeichen-Katalog* (Alan Tyson).

¹⁵ Carlson, S. 161.

II. Lesartenverzeichnis

Das folgende Lesartenverzeichnis beschränkt sich auf die Mitteilung wesentlicher Dinge; bloße Flüchtighkeitsfehler in der Kopistenabschrift, überflüssige dynamische Zeichen, Akzidenzien, Bezifferungen des Bc., *Solo-Tutti*-Anweisungen sowie eindeutige Kopierfehler des Kopisten sind nicht angemerkt. Streichungen und Korrekturen in der autographen Partitur, die keine eigentlichen Varianten erkennen lassen, werden ebensowenig verzeichnet. Fehlende Silbenbögen in Quelle A sind nur in besonderen Fällen angemerkt, insbesondere dann, wenn sie durch keine Analogien gerechtfertigt sind. Für das Lesartenverzeichnis wurden nur die von Estlinger selbst geschriebenen Stimmen von Quelle B herangezogen und lediglich in Zweifelsfällen auf Fuetschs Aufлагestimmen zurückgegriffen. Artikulation wurde grundsätzlich nach Quelle A gesetzt. In welcher Aufлагestimme in Quelle B sie fehlt, wird im Lesartenverzeichnis nicht angezeigt. Mehrfache gleichlautende Aufлагestimmen (siehe oben) weisen gelegentlich unterschiedliche Artikulationszeichen auf; sie werden im Lesartenverzeichnis nur in besonderen Fällen angeführt. In der Ausgabe werden Vorschläge grundsätzlich nach Quelle A gesetzt; deren Lesart in Quelle B bleibt im Lesartenverzeichnis unberücksichtigt. Prinzipiell wurde die Lesart des Autographs bevorzugt, nur in einzelnen Fällen mußte man sich der besseren Lesart von Quelle B bedienen. Aus welcher Aufлагestimme von Quelle B die Lesart stammt, die in die Ausgabe übernommen wurde, wird im Lesartenverzeichnis nicht vermerkt. Von V. I und V. II liegen jeweils zwei Aufлагestimmen vor, von den Bassi eine Org. conc., Org. rip., Violone, Fagotto und Battuta. Organo rip. beteiligt sich nur an den mit Tutti bezeichneten Abschnitten; diese zweite Orgel pausiert sowohl bei Soli der Singstimmen als auch bei instrumentalen Vor- und Zwischenspielen. Violone und Fagotto sind nicht selbständig geführt, sondern verstärken nur den Baß des Organo. Sie pausieren nur dann, wenn die Stimme des Organo im C-Schlüssel notiert ist.

Die zusammengeschriebene Dynamikangabe *fp* wurde dort, wo dies der Praxis entspricht, stillschweigend getrennt notiert. Verkürzte Notierungsweisen und Unisono-Anweisungen in Quelle A blieben unberücksichtigt bzw. wurden aufgelöst.

Angesichts der in dieser Ausgabe gelegentlich praktizierten Quellenmischung (d. h. A + B) mußte auf die sonst übliche typographische Differenzierung verzichtet werden.

Kyrie

In Quelle A kann nicht immer eindeutig festgestellt werden, ob Artikulationszeichen fehlen oder nur durch Nässe-Einwirkung verschwunden sind. Insbesondere gilt dies für Staccato-Striche. Da aber sowohl in Quelle A als auch in Quelle B recht uneinheitlich im Vokalsatz T. 19ff. Striche gesetzt sind, verzichtet das Lesartenverzeichnis darauf, dies

im einzelnen anzumerken. In NMA wurden Striche und Bg. entweder nach Quelle A oder B gesetzt bzw. sinnvoll nach Analogie ergänzt; im Vokalsatz T. 19ff. wurden keine Striche gesetzt, da beide Quellen hier inkonsequent verfahren. Die Striche ergeben sich in Analogie zu den Trombonen.

Takt	System	Quelle	Bemerkung
1	Trbni., V., Va., BOrg.	B	Taktvorzeichnung korr. aus C
3	V. I	B (1 Ex.)	Bg. zu 1.–2. Note
11	V. I	B (1 Ex.)	Strich zu 1. Note
14	Cor., Trbne. II, Va. II	B	Fermate über dem Doppelpstrich; in NMA wie Ob. I.
17	V. I	A	4. Note ohne Strich
19	BOrg.	A	ohne <i>f</i> zu 1. Note
20	Trbne. II	A	5.–8. Note korr. aus d'-d'-b-b
20	Trbne. II	A	1. Note korr. aus c'; folgende Korrr. durch Nässe-Einwirkung unlesbar.
22	Trbne. II, B Va. II	B	<i>f</i> schon zum 3. 4tel
23	BOrg.	A	ohne Bez. zum letzten 8tel
24	BOrg.	A	ohne <i>p</i> zu 1. Note
32	V. II	A	ohne Bg. zu 1.–2., 3.–4. Note
34	V. I	A	Bg. zu 1.–4. Note; in NMA angeglichen an V. II.
	Trbne. I	A	4. bzw. 5. Note korr. aus zwei 16tel bzw. 8tel (g'-f'-es')
35	BOrg.	A	ohne <i>p</i> 1. Note
37	Sopr., Alto	A	Bg. zu 1.–2. und 4.–5. Note; in Analogie zu T. 36, 37 übernimmt NMA die Lesart von Quelle B.
39	Ob. I	B	Bg. zu 2.–4. Note
40	Trbne. I, A, B Va. I Ob. II	B	2. Note irrtümlich <i>f'</i>
40	Ob. II	B	2. Note irrtümlich g'' (klingend f'')
43	Cor.	B	Halbenote, 4tel-Note und 4tel-Pause; in NMA angeglichen an Ob. I, II.
44	BOrg.	A	ohne <i>p</i> zu 1. Note
47	BOrg.	B (Violine, Fg.)	<i>f</i> zu 3. Note; nicht in NMA übernommen.
49	Sopr.	B	Bg. zu 1.–3. Note
50	Sopr. Alto	A B	ohne Bg. zu 5.–7. Note Bg. zu 2.–6. Note

Takt	System	Quelle	Bemerkung
51	V. I	A	ohne Bg. zu 8.–9. Note
54	Trbne. II	A	1.–3. Note korr. aus as
62	V. II	A	die letzten vier 16tel unter einem Bg.; in NMA aufgelöst nach T. 63 bzw. V. I.
	BOrg.	A, B	Quelle A ohne Bez. zu 4. Note; Quelle B bringt „6“ schon zu 3. Note; 5. Note in Quelle A wohl irrtümlich es.
68	V. II	B	Bg. zu 2.–16. Note
<i>Sancta Maria</i>			
–	BOrg.	B (Org. conc.)	Tempobezeichnung von Leopold Mozart: <i>Allo</i>
1	BOrg.	A	ohne <i>Solo</i> -Anweisung
3	V. I	A	Bg. zu 6.–8. Note korr. aus Strichen
7, 27	BOrg.	A	ohne Bg. zu 2.–3. Note
11	V. II	A	2.–4. Note korr. aus <i>f'</i>
15	V. II	A	2.–4. Note ohne Strich und Bg.
16	V. I	A, B	Triolen ohne Bg.
21	V. I	A	Bg. nur zu 1.–4. Note
26	V. I	A	ohne Bg. zu 1.–4. Note
27	Sopr.	A	1. Note korr. aus g'', 3. Note aus d''
29, 30	Sopr.	A	T. 29, 5.–8. Note, und T. 30, 1.–2. Note, korr. aus d''-c''-b'-b'-a'
33	V. II	A	ohne Bg. zu 2.–3. Note
34	V. I	A	Akzidenz von 4. Note zu 1. Note vorgezogen
36	V. I	A	1. Note korr. aus c''
37	V.	A	3. Note korr. aus g'' bzw. e''
43	BOrg.	A	undeutliche Korrr.
56	BOrg.	A	1. Note korr. aus <i>f</i>
61	BOrg.	A	8tel-Pause und 16tel korr. aus 4tel-Note <i>f</i>
62	V. I	A, B	Leopold Mozarts undeutliche dynamische Angabe zur 1. Note deutete der Kopist als <i>pp</i> ; in NMA jedoch <i>p</i> gesetzt. Quelle A bringt Striche zu 5. und 6. Note; in NMA an die Parallelstellen und Quelle B (1 Ex.) angeglichen.
68	V. I	A	ohne Bg. zu 5.–7. Note
83	V. II	A	2. und 3. Note korr. aus e''-e''

Takt	System	Quelle	Bemerkung	Takt	System	Quelle	Bemerkung
93	V. II	A	ohne Striche zu 2. und 3. Note	18	V. I	A	Bg. zu 1.–2. Note; in NMA analog V. II nicht übernommen.
96	Basso	A	1./2. Note korr. aus 4tel es', 4. Note korr. aus es'	19, 21, 48, 50, 52, 88, 90, 92	V. I	A, B	vorwiegend Bg. ab 2. 16tel; NMA folgt einem verdeutlichenden Zusatz in A T. 19.
102	V. II	A	ohne p zu letztem 8tel	23, 27, 57, 104, 105, 107, 108	BOrg.	A	ohne Artikulation
107	V. II	A	5. Note korr. aus d'	25	Trbne. I	A	Bg. zu 1.–3. Note irrtümlich ausgewischt; vgl. T. 62, 65.
110, 116, 128	V. I	A	Triolen ohne Bg.	29	alle	A	ganzer Takt nachträglich interpoliert
112	Ten.	A	2. Note korr. aus d'	30	BOrg.	A	ohne p zu 1. Note
113	V. II	A	16tel korr. aus f'-es'	38	Alto	A	2. Note korr. aus es'
116	V. II	A	1. Note korr. aus c'	40	V. I	A	ohne Bg. zu 5.–6., 7.–8. Note
121	V. II	A	abgekürzte punktierte Halbenote korr. aus c''	41	Alto	A	2. Note korr. aus f'
123	V. II	A	ohne Pkte. und Bg. zu 2.–4. Note	47	V. I	A	Korr. (unklar)
140	V. I	A	ohne Bg. zu 1.–2. Note	48	V. II	A	f irrtümlich schon zu 1. Note p wiederholt
	BOrg.	A, B	Bez. zur 2. Note „b5“ anstatt 5"	48–55	Trbne. I	A	ganzer Takt korr. vermutlich aus 4tel a' und zwei 8tel f'-f'
141	V. II	A	Triole ohne Bg.	51, 53, 93	Alto	A	Systeme vertauscht; mit Beischriften
141, 142	Trbne. I	A	T. 141, 3./4. bzw. T. 142, 1./2. Note korr. aus es'-d'-d'-c'; 8tel-Vorschlag vor d' gestrichen.	51, 53, 93	BOrg.	A	ohne Bg.
142	V. I	A	16tel-Noten ohne Striche	53	V. I	A	ohne Bg. zu 7.–13. Note
143	BOrg.	A	ohne Striche zu 2. und 3. Note	55	V. II	A	ohne Bg. zu 3.–6. Note
146	Ten.	A	2. Note korr. aus b'	57	V. II	A	ohne Strich zu 4. Note
146, 147	BOrg.	A	Akzidenz zu 6. Note vorgezogen zu 2. Note	58	V. II	A	ohne Bg. zu 2.–4. Note
147	Ten.	A	eine 8tel-Note b fehlt		Sopr.	A	ohne Bg. zu 1.–5. Note
150	V. I(II)	A	ohne Haltebg. zu 1.–2. Note	59	Sopr.	A	ohne Bg. zu 1.–3. Note
157	Ob. II	B	Halbenote ohne Punktierung	66	V. I	A	ohne Bg. zu 1.–2. Note; Bg. in NMA trotz anders artikulierter Parallelstelle (T. 70) aus Quelle B übernommen.
159	V. I	A	8. Note korr. aus d''		Ten.	A	ohne Solo-Anweisung
	Trbne. II	A	1. Note korr. aus b	68	BOrg.	A	ohne p zu 1. Note
159, 167	BOrg.	A	ohne Strich zu 3. und ohne Bg. zu 4.–5. Note		Basso	A	ohne Solo-Anweisung; undeutliche Korr.
161	Ob. II	B	Bg. zu 1.–6. Note; in NMA angeglichen an Ob. I.	72	Basso	A	letzte 8tel-Note korr. aus f
162	Ten.	A	Strich zu 3. Note	73	V.	A, B	f zu 1. Note; in NMA angeglichen an Basso.
162, 163	BOrg.	A	Rasur mit unklarer Korr.	74, 75	Trbne. I, II	A	ursprünglich Halbenoten f'-g' bzw. b-b (mit Haltebg.); durch Rasur getilgt.
166	Trbne. I	A	ohne Striche zu 1.–3. Note	76	Trbne. II	A	ohne fp
166, 170	V. I(II)	A	ohne Bg. zu 5.–6. Note	87	Cor. I	B	8tel-Vorschlag; in NMA angeglichen an V.
167	V. I(II)	A	ohne Bg. zu 1.–4. Note	88	Trbne. I	A	ganzer Takt korr. aus Halbenote f'
169	Alto	A	4. Note korr. aus f'				
<i>Speculum justitiae</i>							
2	V. II	A	letzte 8tel-Note ohne Strich				
10–11	Trbne. I, Va. I	B	Bg.				
11	BOrg.	A	ohne Artikulation				

Takt	System	Quelle	Bemerkung
(88)	BOrg.	A	ursprünglich Bg. zu 1.–2., 3.–4. Note
89, 91, 93	BOrg.	A	Bez. 6" 4 „3
93	V. I	A	ohne Bg. zu 8.–14. Note
96	V. II	A	ganzer Takt korr. aus 8tel b-b'-a'-g'
97	V. I	A, B	zu den beiden letzten 16tel-Noten in Quelle A Striche und Bg.; in Quelle B Striche; NMA gleicht an T. 27 an.
100	Trbne. II	A	ohne f zu 1. Note
104	V. II	A	ohne Strich zu 3. Note

Salus infirmorum

Für die zweite Fassung von Viola I/II wurde in Va. I über den ursprünglichen Notentext (= Trbne. I) ein neunzeiliges Notenblatt geklebt, auf dem Leopold Mozart die in Quelle A im Basso-System und in Quelle B in allen Basso-Stimmen notierten Akkordzerlegungen oktaviert notierte. Va. II weist eine Eintragung mit Röteln von Leopold Mozart (?) auf: *Colla Viola I^a / Salus inf[irmorum]*

Takt	System	Quelle	Bemerkung
–	–	A	Tempobezeichnung mit heller Tinte unter der Akkolade und über dem Sopr.-System nachgetragen
5	Trbne. I	A	ganzer Takt korr. aus punktierter Halbenote g'
	Trbne. II	A	ursprünglich punktierte Halbenote d'
	Trbne. III	A	ganzer Takt korr. aus punktierter Halbenote g
6	Trbne. III	A	korr. aus F
7	Trbne. II	A	korr. aus d'
	V. I	A	2.–4. Note korr. aus as' (dreimal)
8	Ob. II	B	1. Note korr. aus g''
	V. II	A	1. Note korr. aus Doppelgriff g+es'
13	Ob. II	B	Halbenote und 4tel-Pause; in NMA angeglichen an Ob. I.
16	Ten.	A, B	4tel-Note und 4tel-Pause offensichtlich korr. aus Halbenote
26	Ob. II	B	punktierte Halbenote; in NMA angeglichen an Ob. I.

Takt	System	Quelle	Bemerkung
27	V. II	A	2.–4. Note korr. aus g' (dreimal)
	Trbne. II	A	Tenorschlüssel korr. aus Alt-schlüssel samt Akzidenzien (= Seitenwechsel!); deshalb auch Note korr.

Regina Angelorum

1	BOrg.	A	ohne Solo-Anweisung
4	V. II	A	die letzten beiden 16tel-Noten korr. aus f'-g''
9, 10	V. I	A	T. 9 und 10, 1. Hälfte: Doppel-artikulation; jeweils Strich zu 1. und Bg. zu 2.–4. Note.
11	V. II	A	2.–4. Note korr. aus 4tel c' und ?
24	V. II	A	ohne Punkt zu 1. Note
25	V. I	A	korr. 16tel-Note; zweifelsfrei Doppelgriff b+d' gemeint.
26	Sopr.	A	ohne Solo-Anweisung
28	V. I	A	1. Note korr. aus b'
29	V. II	A, B	p wiederholt
32, 60	V. II	A	ohne Dynamik (es gilt Dynamik von V. I)
38	V. I	A, B	irrtümlich d''
	Sopr.	A	‡ korr. aus †
42	BOrg.	A	fp zum 2. 4tel; in NMA nicht übernommen.
55	Sopr.	A	4.–5. Note korr. aus 8tel g''
62	Sopr.	A	Strich zu 1. Note; nicht in NMA übernommen.
63	BOrg.	A, B	f zu 1. Note; in NMA verschoben.
68	V. I	A	1. Triole korr. aus f''-g''-a''
68, 69	BOrg.	A	ohne Bg. von T. 68 (2. Note) bis T. 69 (1. Note)
70	BOrg.	A, B	irrtümliche Bez. „7“ statt „5“
74	BOrg.	A	ohne p
80	V. I	A	ursprüngliche Lesart der Triole nicht erkennbar
81	BOrg.	A	ohne Bg. zu 2.–6. Note
84	Sopr.	A	Strich zu 2. Note; nicht in NMA übernommen.
91	V. II	A	ohne Bg. zu 1.–2. und ohne Striche zu 3.–4. Note
92	V. I	A	ganzer Takt korr. aus Halbenote c''
104	V. II	A	1. Note korr. aus b'
105–106	V. II	A	von unbekannter Schreiberhand notiert

Takt	System	Quelle	Bemerkung	Takt	System	Quelle	Bemerkung
108	BOrg.	A	ohne <i>p</i> zu 2. Note	52	V.	A	ohne Bg. zu den beiden letzten 16tel-Noten
110	V. II	A	<i>p</i> zu 1. Note; in NMA analog T. 13, 15ff. verschoben.	63, 65	BOrg.	A, B	Bez. von Leopold Mozart mit Röteln nachgetragen
115	Sopr.	A	ganzer Takt korr. aus Halbnote <i>b'</i>	68	BOrg.	A	<i>f</i> zu 3. Note; nicht in NMA übernommen.
116, 117	V. II	A	weder notiert noch <i>unisono</i> -Anweisung	69	V. II	A	1. Note korr. aus <i>g'</i>
119	BOrg.	A	ohne <i>Tutti</i> -Anweisung	74	BOrg.	A	ohne Strich zu 3. Note
120	V. I	A	ohne Bg. zu 1.–2. Note	79	V. I	A	ohne Strich zu 3. Note
132, 136	Sopr.	A	Strich jeweils zu 1. Note; nicht in NMA übernommen.		BOrg.	A	Bez. irrtümlich $\frac{7}{6}$ anstatt $\frac{17}{5}$ „6“
133	V. I	A, B	irrtümlich 16tel- anstatt 8tel-Pause	93	Cor.	B	Striche zu 1. und 2. Note nicht in NMA übernommen
135	V. I	A, B	Pkte. und Bg. zu 3.–5. Note	96	V.	A	1. Note korr. aus 4tel
135	Sopr.	A	Strich zu 3. Note; nicht in NMA übernommen.	98	V. I	A	ohne Bg. zu 2.–3. Note
137, 138	V. I (II)	A	ohne Artikulation; in NMA nach Quelle B, obwohl in der Parallelstelle, T. 17/18, Staccato-Artikulation angebracht ist; vgl. V, II, T. 17.		V.	A	ohne Pkte. und Bg. zu 5.–7. Note
137	Ten.	A, B	1. Note <i>b</i>	100	V. II	A	ohne <i>f</i> zu 2. Note
139	Sopr.	A	2. Note korr. aus <i>b'</i>	102	V.	A	<i>senza sordino</i> -Anweisung fehlt; in allen Stimmen der Quelle B von Leopold Mozart mit Röteln nachgetragen.
	Ten.	A	2.–4. Note korr. aus 16tel <i>c'</i> und 4tel <i>c'</i>	103	Trbne. I, Va. solo	A, B	in allen Stimmen eine punktierte Halbnote; in NMA an BOrg. angeglichen. Vgl. dazu die 3. Fassung der Solostimme für Oboe, die als Schlußnote ein 8tel bringt.
140/141	BOrg.	A	T. 140, 2. Note, bis T. 141, 1. Note: ohne Bg.				Halbnote statt 4tel; in NMA angeglichen an Cor. I, jeweils ohne <i>Tutti</i> -Anweisungen
<i>Agnus Dei</i>				104	Cor. II	B	
12	Trbne. solo	A	Sopran- anstatt Altschlüssel; Irrtum vermutlich durch Akkoladenwechsel.	104, 111	Sopr., Alto, Ten., Basso	A	
16	V.	A, B	<i>f</i> zu 1. Note wiederholt; nicht in NMA übernommen.	107	Sopr., Alto	A	ohne <i>Solo</i> -Anweisungen
18	V. I	A	ohne Bg. zu 2.–3. Note; 5. Note korr. aus <i>g''</i> (?).	109	Va. II	B	<i>Solo</i> -Anweisung; nicht in NMA übernommen.
20, 100	Va.	B	Bg. zu 2.–5. Note; angeglichen an V.		Ten., Basso	A	ohne <i>Solo</i> -Anweisungen
27	Alto	A	3. 4tel-Note korr. aus 4tel-Pause (Text darauf nachgetragen)	114	V. I	A	ohne Bg. zu 3.–4. Note
32	Va. solo	B	ohne Augmentationspunkt	119	Ten.	A	korr. aus punktierter 4tel-Note
37	V. I	A	4. Note korr. aus <i>f'</i>	119, 120	Sopr.	A	ohne Haltebg.
40	V. I	A	4. Note korr. aus <i>a'</i>	120	Trbne. III	A	korr. aus B
42	Ob. solo	B	Note mit überflüssigem <i>t</i>	121	Sopr.	A	irrtümlich Textsilbe <i>-re</i> anstatt <i>-bis</i> unterlegt
47, 48	Alto	A	Bg. zu 1.–8. Note; in NMA an T. 46 angeglichen.	122	Alto	A	ohne <i>fp</i>
50	Trbne. solo	A	ohne Augmentationspunkt	122, 123	Ten.	A	ohne <i>fp</i>
	V. II	A	ohne Bg. zu 1.–4. Note	129	Basso	A	korr. aus <i>f</i>
				129, 130	Alto	A	ohne <i>fp</i>
				131	Trbne. III	A	2. Note korr. aus B
				138	BOrg.	A	ohne Dynamik