

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie I

Geistliche
Gesangswerke

WERKGRUPPE 2: LITANEIEN, VESPERN

BAND 1: LITANEIEN

VORGELEGT VON
HELLMUT FEDERHOFER UND
RENATE FEDERHOFER-KÖNIGS



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · PARIS · LONDON · NEW YORK

1969

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

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

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

ÖSTERREICH
Österreichischer Bundesverlag Wien

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

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

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

Alle Rechte vorbehalten / 1969 / Printed in Germany

INHALT

Vorwort	VI
Zum vorliegenden Band	VII
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs von KV 109 (74 ^e) = Nr. 1	XIX
Faksimile: Blatt 10 ^r des Autographs von KV 109 (74 ^e) = Nr. 1	XX
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs von KV 125 = Nr. 2	XXI
Faksimile: Eine Seite der Stimme <i>Violino II</i> aus dem handschriftlichen Stimmenmaterial von KV 125 = Nr. 2	XXII
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs von KV 195 (186 ^d) = Nr. 3	XXIII
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs von KV 243 = Nr. 4	XXIV
Faksimile: Blatt 22 ^r des Autographs von KV 243 = Nr. 4	XXV
Faksimile: Blatt 48 ^r des Autographs von KV 243 = Nr. 4	XXVI

1. <i>Litaniae Lauretanae</i> B. M. V. für Soli, gemischten Chor, Orchester und Orgel KV 109 (74 ^e)	3
2. <i>Litaniae de venerabili altaris Sacramento</i> für Soli, gemischten Chor, Orchester und Orgel KV 125	23
3. <i>Litaniae Lauretanae</i> B. M. V. für Soli, gemischten Chor, Orchester und Orgel KV 195 (186 ^d)	135
4. <i>Litaniae de venerabili altaris Sacramento</i> für Soli, gemischten Chor, Orchester und Orgel KV 243	251

Anhang

1. Erste, gestrichene Fassung des <i>Viaticum</i> aus: <i>Litaniae de venerabili altaris Sacramento</i> KV 125	375
2. Streichung nach T. 94 des <i>Pignus</i> aus: <i>Litaniae de venerabili altaris Sacramento</i> KV 125	376
3. Streichung nach T. 118 des <i>Pignus</i> aus: <i>Litaniae de venerabili altaris Sacramento</i> KV 125	378
4. Streichung nach T. 132 des <i>Pignus</i> aus: <i>Litaniae de venerabili altaris Sacramento</i> KV 125	380

VORWORT

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

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

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

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

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

Die NMA verwendet die Nummern des Köchel-Verzeichnisses (KV); die z. T. abweichenden Nummern nach der dritten und ergänzten dritten Auflage von A. Einstein (KV³ 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 des Bandbearbeiters in den Notenbänden gekennzeichnet, und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, *tr*-Zeichen) und Ziffern durch kursive Typen; Hauptnoten, Akzidenzien vor Hauptnoten, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich; Bogen und Schwellzeichen durch Strichlung; 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 irrtümlich oder aus Schreibbequemlichkeit ausgelassene 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. Die alten *c*-Schlüssel sind, soweit sie in den Vorlagen für Singstimmen oder Tasteninstrumente verwendet werden, durch die heute üblichen Schlüsselzeichen ersetzt, jedoch zu Beginn der ersten *Accolade* im Vorsatz angegeben. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (d. h.  statt ); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung von der Notationsform her nicht möglich. Die NMA verwendet in all diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift ,  etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bögen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten sind grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Dynamische Zeichen werden in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for*: und *pia*: Die Gesangstexte werden der modernen Rechtschreibung angeglichen. Der Basso continuo ist in der Regel nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt.

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

Die Editionsleitung

ZUM VORLIEGENDEN BAND

Zu den größeren kirchenmusikalischen Werken Mozarts zählen neben Messen, Requiem und Vespern die im vorliegenden Band veröffentlichten vier Litaneien, die sämtlich in Salzburg entstanden sind. Von der ersten italienischen Reise (13. Dezember 1769 bis 28. März 1771) zurückgekehrt, nahm Mozart seinen Dienst als erzbischöflicher Konzertmeister wieder auf und schuf – wohl noch ganz im Banne des Erlebten stehend – sein mit Mai 1771 datiertes erstes Werk dieser Gattung, KV 109 (74^e = Nr. 1), eine *Lauretanische Litanei*¹. Es folgte zwischen seinem zweiten Italienaufenthalt (13. August bis 15. Dezember 1771) und dem dritten (24. Oktober 1772 bis 13. März 1773) die im März 1772 beendete Sakramentslitanei² KV 125 (= Nr. 2). Zwischen Reisen nach Wien und München entstand während eines längeren Aufenthaltes in Salzburg im Jahre 1774 die zweite *Lauretana* KV 195 (186^d = Nr. 3), dagegen wurde die zweite Litanei *de venerabili altaris Sacramento* KV 243 (= Nr. 4) im März 1776 fertiggestellt. Mit diesem Werk leistete Mozart seinen letzten und zugleich umfangreichsten Beitrag zur Litaneikomposition.

Die bereits in frühchristlicher Zeit nachweisbare Litanei stellt – wie der Name sagt³ – einerseits ein Bittgebet in der ständigen Wiederholung von Akklamationen, andererseits hinsichtlich Ausführungsart die Form eines Wechselgebetes dar. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts erlebte die mehrstimmige Vertonung dieser in lateinischer Sprache abgefaßten Gebetsformeln, die später auch verdeutscht wurden, ihre erste Blütezeit⁴. Die Fülle und Vielfalt von Litaneiebeten läßt sich aus deren Verwendungszweck erklären. Sie sind teils in der Liturgie verankert, teils haben sie zugleich oder ausschließlich in der Volksfrömmigkeit ihren bleibenden Niederschlag gefunden. Während sich in der *Lau-*

retana die Gottesmutter-Verehrung als beredter Ausdruck widerspiegelt, kündigt die Sakramentslitanei von Lobpreis, Verehrung und Heilswirkung der Eucharistie⁵. Der im Jahre 1587 von Papst Sixtus V. (1585–1590) genehmigte *Lauretana*-Text zeichnet sich durch eine sinnvolle und eigenständige Struktur aus. Nach den üblichen Einleitungsabschnitten sind die besondere Stellung Mariens im Heilsgeschehen, in der himmlischen Hierarchie und ihre daraus resultierenden Ehrenvorränge Gegenstand eingehender Betrachtung. Da sie von allen Litaneien dem persönlichen Ausdrucksbedürfnis und dem allgemeinen Volksempfinden wohl am stärksten entgegenkommt, ist sie am häufigsten vertont worden. Die Sakramentslitanei dagegen trägt mehr privaten Charakter, und ihre Anrufungen können – je nach Diözese – voneinander abweichen. In ihrem Aufbau zeigt sie eine starke Abhängigkeit von der Allerheiligenlitanei. Pflege fand sie u. a. während des 40stündigen Gebets, am Fronleichnamfest, bei Sakramentsandachten, auch in der klösterlichen Gemeinschaft und bei den Bruderschaften, anlässlich von Wallfahrten und Prozessionen. Mozart vertonte nur einen Teil ihres Textformulars. Alle nach *Pignus futurae gloriae* folgenden Vokative mit Ausnahme des dreimaligen *Agnus Dei* fehlen. Aus theologischer Sicht sind in den letzten Jahren zwei umfassende Publikationen der *Lauretana* gewidmet worden⁶, während entsprechende Arbeiten über die Sakramentslitanei vorläufig noch fehlen, was wohl aus der mehr sekundären Bedeutung dieser Litanei, ihrem geringeren liturgischen Wert und nicht zuletzt aus ihren Textvarianten in den einzelnen Diözesen resultiert.

*

Die Musikforschung hat sich bisher nur spärlich mit der Erforschung der Litanei befaßt⁷, die von der zweiten Hälfte des 16. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts

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

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

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

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

⁵ Roth, a. a. O., S. 31, 50.

⁶ Johannes Antonius Eduardus van Dodewaard, *Die Lauretanische Litanei*, Mainz (1959); Carl Kammer, *Die Lauretanische Litanei*, Innsbruck (1960).

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

eine vorläufig noch nicht überschaubare Fülle mehrstimmiger Vertonungen erfahren hat. Sie erfreuten sich in den süddeutsch-österreichischen Ländern mit Wien und Salzburg als musikalischen Zentren sowie in den prunkvollen Kloster- und Wallfahrtskirchen dieses Raumes hoher Wertschätzung und ständiger Pflege. Namhafte, in Wien oder im Wiener Einflußbereich tätige Komponisten wie Johann Joseph Fux, Antonio Caldara, Franz Tuma, Georg Zechner, Georg Reutter d. J. und Giuseppe Bonno hinterließen zahlreiche Litanen. Im Salzburger Kreis traten Matthias Sigismund Biechteler, Heinrich Ignaz Franz und Karl Heinrich Biber, Johann Ernst Eberlin, Anton Cajetan Adlgasser, Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart sowie Michael Haydn, als Klosterkomponisten Marianus Königspurger⁸, Johann Adam Scheibl, Ägidius Schenk, Florian Wrastill, Franz Aumann u. a. mit solchen Werken hervor.

Eine wichtige Quelle für Nachrichten von Aufführungen mehrstimmiger Litanen stellen die Salzburgerischen Kirchen- und Hofkalender⁹ mit ihren Übersichten der Hoffeste dar. So heißt es im Kalender für 1772, daß anläßlich des am Palmsonntag, 12. April, beginnenden und durch vier Tage währenden 40stündigen Gebets im Dom abends „gegen halbe 7 Uhr auf dem grossen Chor unter zahlreich- und wohlbesetzter Musik eine Litaney gehalten“ wird. Ferner fand zum Fest des heiligen Nepomuk am 16. Mai und während der Oktav in der Hofkapelle zu Mirabell gegen 5 Uhr die Aufführung einer Litaney „in Bedienung der Hofmusik“ statt. „Auch wird dieses Fest bey den PP. Franciscanern feyerlich mit einer Litaney die ganze Octav celebriert“. Ähnlich wurde im sogenannten Lazarett- und Arbeitshaus das Fest des heiligen Rochus am 16. August „und die ganze Octav hindurch Nachmittag gegen 5 Uhr mit einer musikalischen Litaney unter Aussetzung des allerhöchsten Guts“ und am 29. September das Fest des heiligen Michael in der Michaelskirche von der Erzengel-Michael-Bruderschaft „sammt einer wohl angeordneten musikalischen Litaney die ganze Octav hindurch gehalten“.

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

von Schiedenhofen¹⁰, einen Freund der Familie Mozart, für die Jahre 1774–1778 einerseits, und durch Mozarts Schwester Maria Anna (Nannerl)¹¹ aus der Zeit 1776 bis 1783 andererseits, überliefert sind, von etlichen Aufführungen. Beide Quellen ergänzen einander. Bei Schiedenhofen beziehen sich fünf Eintragungen auf Litanen von Adlgasser¹², Michael Haydn¹³ und zwei auf Mozart, dessen große Sakramentslitanei KV 243 nach einer Predigt für die fürsterzbischöfliche Beamten-schaft am Palmsonntag 1776 (31. März) im Dom erstmals zur Aufführung gelangte¹⁴. Vermutlich dasselbe Werk erklang aus dem gleichen Anlaß in der Karwoche 1778 (14. April) abermals in der Domkirche¹⁵. In einem an seine Frau und seinen Sohn gerichteten Brief vom 12. April 1778 schreibt Leopold Mozart¹⁶, der u. a. auf dieselbe Aufführung Bezug nimmt, daß der Kastrat Francesco Ceccarelli, Mitglied der Salzburger Hofkapelle, dabei „alle Solo“ sang, was sich wohl nur auf die Sopransoli beziehen kann. Elf Notizen Maria Annas (Nannerl) betreffen Wiedergaben von Litanen

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

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

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

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

[1778:] „12. April [Palmsonntag]: Um 5 uhr in die Dicasterialstund [Gebetsstunde der fürsterzbischöflichen Beamten-schaft] im Domb, wo ich danne bis 1/2 8 uhr bliebe. Die Litaney ware vom Adlgasser seel.“ A. a. O., S. 24.

¹³ [1776:] „2. April: In die letzte Stund um 1/2 7 uhr, wo eine trefliche Litaney vom Haiden gemacht wurde.“ A. a. O., S. 20. [1778:] „13. April: Um 6 uhr im Domb zur letzten Stund. Die Litaney ware von hiesigen Haiden.“ A. a. O., S. 24.

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

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

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

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

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

der bereits genannten Komponisten¹⁷ sowie Eberlins¹⁸ und Domenico Fischietti¹⁹, darunter drei ihres Bruders. So vermerkt sie am 23. Mai 1776: „*ist in mirabell die litanie von meinen brudern gemacht worden*“²⁰. In der kleinen Hofkapelle von Schloß Mirabell, der Sommerresidenz des Fürsterzbischofs, wurden nämlich ab 15. Mai Marienandachten abgehalten²¹. Auf Grund der bescheidenen Instrumentierung und des geringen Umfangs der im Mai 1771 vollendeten ersten *Lauretanschen Litanei* KV 109 (74*) nimmt Karl Pfannhauser wohl zu Recht an, daß es sich um eine Aufführung dieses Werkes handelt, das Mozart vermutlich überhaupt für die Maiandachten in dieser kleinen Hofkapelle mit ihrem räumlich beschränkten Chor komponierte²². Die große Besetzung der zweiten *Lauretana* KV 195 (186^d) spricht dagegen eindeutig für eine Aufführung im Dom. Auf eine der beiden Sakramentslitaneien KV 125 oder KV 243 bezieht sich Maria Annas Notiz vom 30. März 1779: „*dann in die litanie hinein, die Bruders Sache war.*“²³, denn Schiedenhofen erwähnt drei Jahre vorher (1776) für den 31. März eine Aufführung von KV 243²⁴. Dagegen kommt für Palmsonntag, 13. April 1783, gelegentlich des großen Stundengebetes im Salzburger Dom, nur eine Wiedergabe von KV 125 in Frage, weil Maria Anna ausdrücklich vermerkt: „*den 13 ten [April 1783] die ältere Litanie von wolfgang gemacht worden*“²⁵.

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

D-dur und jener von Wolfgang in B-dur (KV 125) zwecks Aufführung beim Stundengebet am Neujahrstag 1775 in der Liebfrauenkirche zu München²⁶. Er bestätigt zwar am 21. Dezember 1774 aus München den ordnungsgemäßen Empfang beider Werke²⁷, erwähnt aber hinsichtlich ihrer Aufführung nichts. Von Mannheim aus berichtet der junge Mozart am 20. November 1777²⁸ seinem Vater etwas umständlich über eine beabsichtigte Aufführung einer Sakramentslitanei im Augustiner-Chorherrenstift Heilig Kreuz zu Augsburg: „*Nun haben sie mich alle, und auch der H: Prae-lat, geplagt, ich möchte ihnen doch eine lytania de venerabili geben. ich sagte ich habe sie nicht bey mir. ich wuste es auch wirklich nicht gewis. ich suchte, und fand sie nicht . . . ich sagte . . . schreiben sie meinen Papa . . . Nun thun sie was sie wollen. wenn sie ihnen eine schicken wollen, so schicken sie die letzte die ex Eb: denn sie können alles besezen, es kommen zur selben Zeit viele leüte zusammen, sie beschreiben sie gar, denn das ist ja ihr gröstes fest.*“ Im Antwortschreiben vom 1. Dezember 1777²⁹ schlägt Vater Leopold vor: „*Ich würde es ihnen aber lieber Copierter um den puren Copistenpreiß, als in der Spart schicken . . . über das weist du, daß manches bey deinen Sparten nicht gut zu lesen ist, wenn manns nicht schon in der übung hat. Ich liebe, daß es recht geschrieben seye und keine schmutzigen flickereyen und fehler.*“ Erst ein halbes Jahr später benachrichtigt der Vater seinen Sohn³⁰: „*auf ergangenes Ansuchen habe deine beyden Lytanien de Venerabili zum hl: Kreuz nach Augssp: schreiben lassen, und die sind den 10^{ten} und 11^{ten} Tag May |: wo die grosse Procession alda ist :| somit allem Beyfahl gehalten worden.*“ Alle diese Aufzeichnungen und Briefe zeigen, daß sich schon zu Lebzeiten Mozarts dessen Litaneien auch außerhalb Salzburgs hoher Wertschätzung erfreut haben.

*

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

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

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

¹⁹ [1776, Mai:] „den 16 ten ein litanie in mirabell von fischiatti gemacht worden“, Bauer—Deutsch I, Nr. 321, S. 529, Zeile 44.

²⁰ Bauer—Deutsch I, Nr. 321, S. 530, Zeile 63.

²¹ Vgl. Hummel, a. a. O., S. 107a.

²² A. a. O., 107b f.

²³ Bauer—Deutsch II, Nr. 523, S. 541, Zeile 17 f.

²⁴ Vgl. Anmerkung 14.

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

²⁶ Bauer—Deutsch I, Nr. 301, S. 505, Zeile 24 ff.

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

²⁸ Bauer—Deutsch II, Nr. 376, S. 136, Zeile 36 ff.

²⁹ Bauer—Deutsch II, Nr. 382, S. 157 f., Zeile 78 ff.

³⁰ Bauer—Deutsch II, Nr. 457, S. 381, Zeile 74 ff.

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

Gleichwie die Messen sich in *missae breves* und *missae solemnes* scheiden, lassen auch die Litaneien nach Aufbau, Umfang und Instrumentation eine Trennung in solche einfachen und festlicheren Charakters zu. Den ersteren gehören KV 109 (74^e), den letzteren die übrigen drei Litaneien Mozarts an. Als Vorlage für KV 109 (74^e) diente offenbar Leopold Mozarts Marienlitanei in F-dur³¹. Beide Kompositionen weisen dieselbe Gliederung in fünf Einzelsätze (*Kyrie* — *Sancta Maria* — *Salus infirmorum* — *Regina Angelorum* — *Agnus Dei*) sowie fast dieselben Tempo- und Taktangaben und die gleiche Besetzung und Instrumentation auf. Letztere beschränkt sich auf das aus zwei Violinen, Baß und Órgel zusammengesetzte „Kirchentrio“, wenn man von den *Colla-parte*-Posaunen, die die drei unteren Vokalstimmen im Einklang verstärken, abieht. — Das *Kyrie*, das sich aus der sogenannten Einleitungsformel und den an die drei göttlichen Personen gerichteten Einzelanrufungen zusammensetzt, besteht nach Art der *missa brevis* aus einem einzigen Chorsatz in dreiteiliger Form.

Schon hier zeigt sich, wie sehr Mozart die textliche Gliederung, die eine Zweiteiligkeit nahelegen würde, rein musikalischen Gesichtspunkten unterwirft. Der nächste Abschnitt *Sancta Maria* besteht aus allen Marianischen Anrufungen, d. h. Maria wird als Heilige, Mutter und Jungfrau samt ihren Titeln und Ehrenvorzügen angerufen. Dem dritten Abschnitt *Salus infirmorum*, der die vier Patronatsanrufungen zusammenfaßt, fällt eine retardierende Funktion zu. Er besteht aus zwei Teilen. In Übereinstimmung mit Eberlin, Adlgasser, Leopold Mozart und Michael Haydn wählt Mozart entsprechend dem herben Text zunächst Molltonart, langsames Tempo und offene Form, indem die dritte Anrufung „*Consolatrix afflictorum*“ in einen Halbschluß in g-moll mündet, während die vierte „*Auxilium Christianorum*“, die erst nach dem Seesieg von Lepanto 1571 durch Papst Pius V. (1566–1572) in die Litanei aufgenommen wurde³², einem kurzen Allegro-moderato-Teil anvertraut ist und von G- nach B-dur moduliert. Dadurch wird dieser chorische Abschnitt von stark modulierendem Charakter zur Vorbereitung des vierten Abschnittes *Regina Angelorum* in Es-dur mit den acht sogenannten Heiligenkreis-Anrufungen und den vier Anrufungen, die den persönlichen Auszeichnungen Mariens gelten. Es ist der einzige, ausschließlich den vier Solostimmen vorbehaltene Satz, dessen Melodik stark an die Buffo-Oper anklängt. Das abschließende, Solo und Tutti vereinigende *Agnus Dei* zeichnet sich durch die Gestaltung des „*miserere nobis*“ aus, dem von insgesamt 55 Takten allein 25 zufallen. In Moll-eintrübungen und Trugschlüssen, die der Textausdeutung dienen und den endgültigen Schluß verzögern, kündigt sich Mozarts persönlicher Ausdruck in diesem Werk am stärksten an.

Auf künstlerisch weit höherer Stufe steht seine zweite Marienlitanei, die trotz Übereinstimmung in Satzzahl, Gliederung des Textes und meist auch im Tempo ungefähr den dreifachen Umfang der ersten erreicht. Das in dieser nur schwach angedeutete symphonische Prinzip kommt hier zum vollen Durchbruch. Schon dem *Kyrie* liegt eine voll ausgebildete Sonatenform mit zweitem Thema, Durchführung und Reprise zugrunde; die langsame Einleitung begegnet auch bei Eberlin³³ und Vater Leopold³⁴. Auch der Aufbau aller übrigen Sätze wird

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

³² Vgl. Kammer, a. a. O., S. 166.

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

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

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

Von den beiden Sakramentslitaneien, die der Verehrung des eucharistischen Geheimnisses dienen, übertrifft die erste in B-dur, KV 125, ihr Vorbild, eine Sakraments-litanei in C-dur von Leopold Mozart³⁵, an Ausdrucks- und Gestaltungskraft bei weitem. Aber bei keiner an-deren Litanei scheint Leopolds verbessernde Hand nach Ausweis des Autographs stärker beteiligt gewesen zu sein als bei dieser. KV 125 und 243 stellen ein lebendiges Zeugnis für die damalige, an Vorbilder und Überliefe-rung gebundene Salzburger Kirchenmusik dar³⁶, ohne die Originalität Mozarts zu verleugnen. Entgegen Alfred Einstein³⁷ stimmt der Text in beiden Werken völlig überein. Nur weicht die textliche Gliederung der beidemal neunsätzigen Folge (*Kyrie — Panis vivus — Verbum caro factum — Hostia sancta — Tremendum — Panis omnipotentia* bzw. *Dulcissimum convivium — Viaticum — Pignus — Agnus Dei*) insofern geringfügig voneinander ab, als in KV 243 die Anrufungen „*Panis omnipotentia*“, „*incredentum sacrificium*“ und „*cibus et conviva*“ noch in den Abschnitt *Tremendum* einbezo-gen werden, so daß der folgende Abschnitt erst mit *Dulcissimum convivium* und nicht mit *Panis omnipoten-tia* wie in KV 125 einsetzt. Maßgebend hierfür war Mozarts Absicht, dem *Tremendum*, das seit frühester Zeit ein textausdeutender Tuttitatsatz war³⁸ und in KV 125 nur 19, in KV 243 dagegen 32 Takte umfaßt, größere Ausdruckskraft zu verleihen. Entgegen sonsti-ger Gepflogenheit läßt Mozart das *Tremendum* am

Schluß wiederholen, umrahmt dadurch die obigen drei Anrufungen und führt neben Oboen und Hörnern vom Instrumentalbau gelöste Fagotte und sonst nur als *Colla-parte*-Instrumente verwendete Posaunen ein. Clarintrompeten kommen in KV 125, Flöte, Oboe und Violoncello als konzertierende Instrumente im *Agnus Dei* von KV 243 vor. Überhaupt ist der Anteil des Orchesters bedeutend. Klangfarbe und Dynamik wei-sen vor allem in KV 243 feinste Abstufungen auf; man beachte etwa im *Viaticum* die Vorschriften *pizzicato* (Takt 1) für Violinen und Bässe in Verbindung mit *con sordino* für die Violen, ferner im *Agnus Dei* die Takte 32–35 und 60–63, in denen die Soloinstrumente mit *f* bezeichnet sind, wo in den Begleitstimmen stets *mf* steht. Der Einfluß der Symphonie macht sich nicht nur im *Kyrie* von KV 125 bemerkbar, das nach Her-mann Abert „*formell einem vom Orchester ganz folge-richtig durchgeführten, zeitgenössischen Sinfoniesatz mit hinzugefügtem Chore gleicht*“³⁹, sondern auch in weiteren Chor- und Solosätzen beider Werke, in der Kontrastthematik, Modulation und Instrumentation. Ebenso ist das Vorbild des Konzerts und der Opern-arie unverkennbar. Dagegen bestreitet nach altem Brauch die Vokalfuge den Abschnitt *Pignus futurae gloriae* beider Sakramentslitaneien. Welchen Eifer Mozart auf diesen Teil verwendete, lassen seine Studien-abschriften zweier ähnlich gestalteter *Pignus* von Michael Haydn (KV⁶: Anh. A 11 und Anh. A 12) erken-nen. Mehrfach bindet Mozart zwei Sätze aneinander, indem ein langsamer Satz die Funktion einer Vorberei-tung zum folgenden raschen übernimmt. Stets trifft dies auf *Verbum caro factum*, *Tremendum* und *Viati-cum* zu, das in KV 243 den Fronleichnamshymnus *Pange lingua* dem Tutti-sopran anvertraut. Es sind durchwegs Tuttitatsätze von stark modulierendem, aus-drucksmäßig ernstem oder düsterem Charakter, der in den folgenden raschen Sätzen freudiger Zuversicht weicht. In sich abgeschlossene Sätze, wie *Hostia sancta* als Mittelpunkt der zyklischen Satzfolge beider Sakra-mentslitaneien sowie *Dulcissimum convivium* in KV 243, können einen kurzen Anhang erhalten, der sie ebenfalls mit den folgenden Sätzen verbindet. So wird ein Auseinanderfallen der Gesamtform vermieden, ob-wohl nur in KV 243 Anfangs- und Schlußsatz thema-tisch einander entsprechen. Leopold Mozart vermerkt im Autograph von KV 125 zum Sopransolo des *Agnus Dei*: *Das Solo vom Agnus Dei wird für H. Meisner in die Baßstimme hineingeschrieben*. Ob dies geschehen ist, läßt sich nicht mehr nachprüfen. Im authentischen

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

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

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

³⁷ Mozart, *Sein Charakter—Sein Werk*, Zürich/Stuttgart (3/1953), S. 382.

³⁸ Rosenthal, a. a. O., S. 444.

³⁹ W. A. Mozart, Tl. 1, Leipzig 8/1923, S. 314.

Stimmenmaterial dieses Werkes ist die ursprüngliche Stimme für *Basso conc.* nicht mehr erhalten. Offenbar sollte Joseph Nicolaus Meisner, ein in der Mozart-Korrespondenz mehrfach erwähnter und geschätzter Salzburger Hofbassist, dessen Stimme „die Höhe eines guten Tenors und die Tiefe eines Kammerbasses ohne allen Zwang mit schöner Gleichheit erreichen“⁴⁰ konnte, für eine bestimmte Aufführung diesen Teil als Tenorsolo wiedergeben. Anders ist die Anweisung Leopolds kaum zu verstehen. Schon Otto Jahn⁴¹ fiel der bei Mozart sonst ungebrauchliche Schlußvermerk zu KV 125 *Finis I: O: G: D: [= In Omnibus Glorificetur Deus]* auf, der darauf hindeutet, daß der Komponist „auf die Vollendung dieser Arbeit Wert legte“⁴².

Beide Sakramentslitaneien stellen ebenso wie die zweite Marienlitanei Mozarts Meisterschaft in der kirchenmusikalischen Komposition unter Beweis. Daß sich der Meister ihrer durchaus bewußt war und bis zu seinem Lebensende blieb, beweist u. a. sein Entwurf eines an Erzherzog Franz von Österreich im Mai 1790 gerichteten Gesuches, in dem er um die zweite Kapellmeisterstelle am Hofe bittet, weil „Salieri sich nie dem kirchlichen Styl gewidmet [hat], ich aber vonn Jugend auf mir diesen Styl ganz zu eigen gemacht habe“⁴³.

*

Die Quellenlage darf als ausgesprochen günstig bezeichnet werden. Von sämtlichen vier Werken standen Partiturautographe, die sich von KV 109 (74^e) und KV 195 (186^d) in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin sowie von KV 125 und KV 243 jetzt in Berlin-Dahlem (SPK) befinden, in Photokopien zur Verfügung⁴⁴. Alle vier Autographe, von denen sich jenes

von KV 243 wie eine Reinschrift ausnimmt, was schon das Köchel-Verzeichnis vermerkt, lassen auch die Hand Leopold Mozarts, teils sicher, teils mit sehr großer Wahrscheinlichkeit, erkennen. Am stärksten ist sie im Autograph von KV 125 beteiligt. Hier stammen nicht nur Überschrift, Autor- und Tempoangaben, sondern auch Dynamik, Artikulation, Bezifferung und sonstige Ergänzungen mehrfach vom Vater, der durch Rasuren und Korrekturen überdies noch in den Notentext eingriff. Darüber berichtet der Kritische Bericht, der die ursprüngliche Notierung, soweit sie noch erkennbar ist, im einzelnen klarlegt. In KV 125 (*Pignus*, Takt 167) durchstrich Leopold das von Wolfgang angezeigte *tasto solo* und ersetzte es durch *senza Organo*, dem in Takt 173 zum Forte-Einsatz *col Organo* ebenfalls von seiner Hand folgt⁴⁵. In der vorliegenden Ausgabe wurden die Korrekturen und Ergänzungen Leopolds zwar stets berücksichtigt, aber im Stich nicht besonders kenntlich gemacht.

Den Partiturautographen rangmäßig am nächsten kommen in Salzburg angefertigte sowie von Vater und Sohn revidierte Stimmenkopien, die — wenn auch nicht immer vollständig — von allen vier Werken erhalten geblieben sind. Von ihnen führt KV⁶ bereits jene zu KV 195 (186^d) an. Sie befinden sich an vier verschiedenen Orten, nämlich KV 109 (74^e) in der Benediktinerabtei St. Peter/Salzburg, KV 125 im Dom-Musikarchiv Salzburg, KV 195 (186^d) in der Kustodie des Dominikanerklosters Heilig Kreuz/Augsburg und KV 243 in der Bibliothek von St. Stephan/Augsburg. Das Stimmenmaterial zu KV 195 (186^e) stammt — wie Walter Senn nachweisen konnte — aus dem Nachlaß Leopold Mozarts und gelangte nach dessen Tode nebst anderen kirchenmusikalischen Kompositionen Mozarts als Geschenk der Tochter Maria Anna in das einstige Augustiner-Chorherrenstift Heilig Kreuz⁴⁶. Dasselbe trifft sicherlich auch auf das kürzlich aufgefundene Stimmenmaterial von KV 243 zu, das sich ursprünglich

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

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

⁴² Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts*, 6. Auflage, bearbeitet von Franz Giegling, Alexander Weinmann, Gerd Sievers, Wiesbaden 1964 (= KV⁶), S. 144.

⁴³ Bauer—Deutsch IV, Nr. 1124, S. 107, Zeile 6 ff.

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

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

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

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

ebenfalls im Stift Heilig Kreuz befand, von wo es erst im Laufe des 19. Jahrhunderts nach St. Stephan gebracht wurde⁴⁷. Zwar sendet Vater Leopold von beiden Sakramentslitaneien Wolfgangs Stimmenkopien nach Heilig Kreuz, wie aus seinem erwähnten Brief vom 29. Juni 1778 hervorgeht⁴⁸, aber die starke Besetzung von KV 243 — z. B. sind *Basso ripieno* und *Violino I, II* in je drei originalen Stimmen vorhanden — sowie eigenhändige Korrekturen sprechen dafür, daß das Material ursprünglich für Aufführungen im Salzburger Dom diente⁴⁹ und ebenfalls erst aus dem Nachlaß Leopolds durch Maria Anna nach Augsburg gelangte.

Abgesehen von einigen in späterer Zeit nachgeschriebenen Stimmen ist das erhaltene Stimmenmaterial aller vier Quellen durch die von Walter Senn als Mozarts Kopisten A, B, C, G bezeichneten Salzburger Schreiber hergestellt worden: KV 109 (74^e) und KV 125 durch A, B; KV 195 (186^d) durch A, B, G; KV 243 durch A, B, C⁵⁰. Die Revision seitens beider Mozart, deren Hände sich nur z. T. mit Bestimmtheit voneinander trennen lassen, erstreckt sich auf alle vier Stimmenkopien und besteht in Ergänzungen, die vor allem Dynamik, aber auch Staccatozeichen, Bezifferung, Tempoangabe, Solo-Tutti-vermerke, zusammenfassende Taktzahlen über mehreren Ganztaktpausen sowie Verdeutlichungen, wie Unterstreichen dynamischer Zeichen oder Vervollständigung von *f* und *p* zur *for* und *pia* betreffen. Am ausgiebigsten erweisen sich die Stimmen von *Violino I, II* der Sakramentslitanei KV 125 korrigiert (vgl. Faksimile, S. XXII). Hier und anderswo von Mozart hinzugefügte dynamische Zeichen, die im Partiturautograph

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

Die geschilderte Quellenlage gestattete es, von der Heranziehung sekundärer Quellen abzusehen. Von der Beliebtheit der Werke zeugen spätere Abschriften und bald nach 1800 einsetzende Drucke mit verdeutschtem Text von KV 109 und Teilen von KV 125 als Kantaten⁵¹. Vollständige Partiturausgaben mit dem Originaltext brachten von KV 243 erst André (mit einem Vorwort von Otto Jahn, Offenbach 1856) und Novello & Comp. (London) sowie von allen vier Litaneien die alte Mozart-Ausgabe (AMA).

Das von A. André am 6. August 1833 abgeschlossene handschriftliche Verzeichnis der Manuskripte Mozarts führt thematisch ein *Kyrie* KV 340 (Anh. 186^f; KV⁶: Anh. C 3.06) an, wahrscheinlich den Beginn einer *Lauretanischen Litanei* für vier Singstimmen ohne Instrumentalbegleitung, ferner die Hymnen *Salus infirmorum* KV 324 (Anh. 186^f; KV⁶: Anh. C 3.02) und *Sancta Maria* KV 325 (Anh. 186^f; KV⁶: Anh. C 3.03) für vier Singstimmen und Orgel, beides Sätze einer *Lauretanischen Litanei*. Da die drei Stücke im gedruckten André-Verzeichnis (1841) nicht mehr aufscheinen, ist die Echtheit höchst fraglich. Möglicherweise waren es Studienabschriften Mozarts von Werken im *stile antico* der Barockzeit.

*

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

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

⁴⁸ Vgl. Anmerkung 30.

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

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

⁵¹ KV Anh. 125 (KV⁶: S. 771, Anh. B) und Anh. 124 (KV⁶: S. 772, Anh. B). *Viaticum* und *Pignus* aus KV 125 erschienen auch als Offertorium mit dem Text „*Adoratio tibi*“, Wien, A. Diabelli (1835), vgl. KV Anh. 116. — Verunstaltete Ausgaben von *Tremendum* und *Pignus* aus KV 243 erschienen ebendort etwas später; vgl. KV Anh. 117.

mit einem Ganzschluß endet, von 9 auf 14 Takte. — Eine weitere Änderung betrifft drei Kürzungen zwischen den Takten 94–95, 118–119 und 132–133 des folgenden Abschnitts *Pignus*. Die drei betreffenden Stellen sind, teils mit Bleistift, teils mit hellbrauner Tinte, vielleicht auf Anraten von Vater Leopold oder überhaupt von diesem selbst kanzeliert worden. Jedenfalls stammen die durch Streichungen bedingten Anschlußkorrekturen zumindest teilweise von seiner Hand. Die Kürzungen umfassen insgesamt 46 Takte und kommen einer Straffung der Form zugute, die selbst in der endgültigen Gestalt noch immer 180 Alla-breve-Takte umfaßt. Die authentischen Salzburger Stimmenkopien enthalten diese drei Stellen ebenfalls; sie sind aber in allen Stimmen mit brauner Tinte ausgestrichen, und die Anschlußtakte in Übereinstimmung mit dem Autograph geändert worden. Daraus geht hervor, daß die Abschrift noch vor dessen Korrektur erfolgte. Die ursprüngliche Fassung des *Viaticum* ist in den Stimmenkopien begrifflicherweise nicht enthalten. Man wird mit der Annahme nicht fehlgehen, daß Mozart die Kürzungen anläßlich einer späteren Aufführung vorgenommen hat, für die er das Autograph revidierte und mit Vortragszeichen versah, wie schon das *Köchel-Verzeichnis* zu KV 125 feststellt. Wegen einer „*abkürzung der Fuge. Pignus Futurae gloriae von des Wolf: Lytanie*“, die Leopold Mozart bei sich daheim auf einem „*Blatt vom kleinen NotenPapier*“ vermutet, worauf „*nur wenige Noten im Allabreve tact, und da und dort pag: etc geschrieben*“, schreibt er am 21. Dezember 1774 aus München an seine Frau nach Salzburg⁵². Offenbar bezieht sich dieses verschollene Blatt auf die obigen Kürzungen.

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

colla parte geführte Posaunen sowohl im Forte als auch bei allen Pianostellen zu den Chorstimmen hinzutreten⁵³. Dies wird durch die dazugehörenden Posaunenstimmen, die für alle vier Litaneien noch vollständig erhalten geblieben und ebenfalls von Mozart durchgesehen worden sind, was gelegentliche dynamische Ergänzungen erkennen lassen, als authentisch sicher gestellt. Die Wiedergabe der Posaunen erfolgte daher durchweg im Großstich. Der Verlauf der drei unteren Chorstimmen spiegelt sich in ihnen getreu wider. Geringfügige Abweichungen — meist rhythmischer Natur —, wie die Zusammenziehung von Noten derselben Tonstufe zu einem größeren Notenwert, kommen nur ganz vereinzelt vor und wurden übernommen, z. B. KV 195 (186^d), *Agnus Dei*, Takt 40 (S. 249). In KV 125, *Pignus*, Takt 118 (S. 113), wird *Trombone basso* ausnahmsweise mit dem Continuobaß geführt, was mit der an dieser Stelle erfolgten Änderung zusammenhängt. Dynamik und Artikulation wurden — soweit sie in Posaunenstimmen fehlen — nach den Vokalstimmen kursiv bzw. gestrichelt ergänzt. Die aus barocker Tradition stammende Verwendung von drei Posaunen in *Colla-parte*-Funktion scheint im Salzburger Dom bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts üblich gewesen zu sein. Die Stimme für *Trombone I* von KV 125 enthält nämlich auf Blatt 1' unten den Bleistiftvermerk *Werden nicht geblasen. / Auf Befehl des Dr. Otto Bach* 1873. Bach, ein Schüler von Simon Sechter, Adolph Bernhard Marx und Moritz Hauptmann, wurde 1868 als Nachfolger von Hans Schläger Direktor des Mozarteums in Salzburg und ging 1880 als Kapellmeister an die Votivkirche in Wien⁵⁴. Offenbar wurde erst unter ihm die Mitwirkung der drei Posaunen abgeschafft, die Vincent und Mary Novello für 1829 noch ausdrücklich bezeugen⁵⁵.

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

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

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

⁵² Bauer—Deutsch I, Nr. 305, S. 509, Zeile 39 f. bzw. 37 ff.

Die Continuo-Stimme bezeichnet Mozart — wenn überhaupt — mit *Organo*, *Basso*, *Bassi*, *Bassi/Organo* oder *Organo/Bassi*. Das authentische Material für diese Stimme ist nur von KV 109 (74^e) vollständig erhalten geblieben und besteht aus den Stimmen für *Organo*, *Violone*, *Fagotto* und *Organo ripieno*; hinzu kommt die *Battuta* (Dirigierstimme als bezifferte Generalbaßstimme), die mit der Stimme für *Organo* übereinstimmt. Beide enthalten den vollständigen Notentext des Instrumentalbasses samt Bezifferung und Einsätzen von Sopran, Alt und Tenor, die in den sonst gleichlautenden Stimmen für *Violone* und *Fagotto* fehlen. Dagegen enthält *Organo ripieno* nur die Chorpharten. Da KV 109 (74^e) die instrumentale am schwächsten besetzte Litanei ist, darf in den übrigen drei Litaneien dieselbe Anzahl von Stimmen für die Ausführung des Continuo als Minimum angenommen werden. Für KV 125 fehlt die Stimme für *Organo ripieno*, die Bezeichnung der erhaltenen instrumentalen Baßstimmen lautet: *Battuta*, *Organo*, *Violone* und *Basso* (zweifach); alle fünf Exemplare bringen denselben vollständigen Notentext dieser Stimme und weisen dynamische und sonstige Ergänzungen von Mozarts Hand auf. Von KV 195 (186^d) sind *Battuta*, *Organo*, *Violone* und *Fagotto* — alle vier Stimmen gleichlautend — überliefert. Auch hier fehlt die Stimme für *Organo ripieno*. Dasselbe betrifft KV 243, von dessen Instrumentalbaß überhaupt nur *Violone* und *Fagotto I & II* (in einem einzigen Stimmheft vereinigt) erhalten geblieben sind. Dieser Stimmenbefund entspricht jenem, der an ähnlichem authentischen Material von Messen, Vespern und kleineren kirchenmusikalischen Werken bereits gemacht worden ist⁵⁶: Eine eigene Stimme für Violoncello fehlt, woraus aber nicht geschlossen werden kann, daß dieses Instrument keine Verwendung gefunden hätte, sind doch Violoncellisten als Mitglieder der Salzburger Hofkapelle namentlich bekannt. Aufschluß-

reich in dieser Frage ist das Partituraautograph von KV 243, in dessen *Agnus Dei* dem Solosopran ein Concertino, bestehend aus Flöte, Oboe und Violoncello zur Seite tritt. Nun ist zwar das Violoncello als konzerzierendes Instrument namentlich in Sakramentslitaneien schon bei M. S. Biechteler und K. H. Biber bezeugt⁵⁷, so daß Mozart mit diesem Brauch nur eine Salzburger Tradition aufrecht erhielt. Daß der Meister das Instrument aber auch für den Continuoart vorgesehen hat, geht unzweideutig aus seiner Vorschrift *Violoncello col Basso* zu Beginn des „*Miserere*“ von KV 243 (vgl. Faksimile, S. XXVI) hervor, wo das Concertino endet. Das Violoncello dürfte — wie in der Kirchenmusik von J. J. Fux — zumindest auch Einsätze des Tenors mitgespielt haben, die — ebenso wie jene von Sopran und Alt — in den Stimmen für *Violone* und *Fagotto* durch Pausen ersetzt werden. Diese Stimmen scheinen daher nicht vom Violoncello benutzt worden zu sein⁵⁸. Als Vorlage diente in der Regel offenbar überhaupt keine eigene Stimme, sondern die *Battuta*, worauf die Überschrift *Violoncello Per la Battuta* in einer Litanei von J. E. Eberlin⁵⁹ hindeutet.

Battuta und *Organo* verzeichnen Einsätze für Sopran, Alt und Tenor in den zugehörigen *c*-Schlüsseln, die ebenso wie jene in den Vokalstimmen durch Violinschlüssel bzw. oktavierenden Violinschlüssel ersetzt werden. Ob aus der *Battuta*, die in erster Linie als Vorlage zum Taktschlagen benutzt wurde, was deren Bezeichnung erkennen läßt, der Kapellmeister fallweise auch an einer der von Leopold Mozart erwähnten vier Seitenorgeln im Salzburger Dom⁶⁰ mitgespielt hat — wie etwa bei Proben —, ist nicht sicher, aber durchaus denkbar.

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

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

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

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

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

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

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

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

Solo- und Tuttivermerke werden — auch wo sie in den Quellen als *S:* und *T:* abgekürzt begegnen — stillschweigend ausgeschrieben. Sie kommen auch im Instrumentalbaß der Autographe von KV 195 (186^d) und KV 243 vor, wo der Vermerk *Solo* nicht nur Vokalsoli, sondern auch instrumentale Vor-, Zwischen- und Nachspiele betreffen kann. Diese Bezeichnungsweise hängt ursächlich mit der Verwendung zweier Orgeln zusammen, von denen die eine die Vokalsolisten und Instrumentalisten, die andere nur den Chor begleitete. Da die Vokalsolisten nach Ausweis der Stimmen in der Regel auch alle Tuttistellen mitsangen, begleitete die Solo-Organ einschließlich Violoncello, Fagott und Violone (16'-Baß) auch alle Tuttistellen, während die Chororgan nicht nur bei den Vokalsoli, sondern auch bei allen instrumentalen Partien schwieg, was Mozarts Vermerk *Solo* in beiden Fällen erklärt. Nur in KV 195 (186^d), *Agnus Dei*, pausiert der Solosopran an den Tuttistellen, was durch eine Überschneidung von Solo und Tutti dieser Stimme in den Takten 13 und 34 bedingt ist. Die betreffende Stimme für *Canto conc.*, aus der dieser Sachverhalt zu erschließen ist, versieht der Schreiber — Kopist A nach Walter Senn — vor dem *Agnus Dei* zusätzlich mit der Überschrift *Canto Solo*. In demselben Abschnitt dieses Werkes, Takt 14, 41 und 43 werden die Vermerke *Tutti* bzw. *Solo* in Übereinstimmung mit dem Autograph und den Kopien (*Battuta*, *Organo*) gesetzt, obwohl *Tutti* schon in Takt 13 und *Solo* bzw. *Tutti* in den Takten 41 und 43 überhaupt nicht zu erwarten gewesen wären. Zweifellos veranlaßte Mozart die Dynamik an den genannten Stellen zu dieser abweichenden Bezeichnung, die sich allein auf *Organo ripieno* bezieht, deren Stimme leider nicht erhalten ist. — Im Übergang von Tutti- und Solo-Abschnitten kann der jeweils letzte Notenwert in der Stimme für *Organo ripieno* zu einer Viertelnote verlängert sein, während die Stimmen für Organo, Violone und Fagott an solchen Stellen in Achtelnoten weiterschreiten. Da sich dieser Sachverhalt nicht in den Autographen, sondern nur in den Stimmen offenbart, aber nur von KV 109 (74^e) beide Organostimmen erhalten geblieben sind, werden solche geringfügigen Abweichungen, die eine Verwendung von zwei Orgeln voraussetzen, nicht im Notentext, sondern nur im Kritischen Bericht vermerkt⁶¹ Dagegen werden

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

In *Violino I, II* ist ein *Divisi*-Spiel bei zwei- oder mehrstimmigen Akkordgriffen, die Mozart teils einfach, teils doppelt behalst, nicht beabsichtigt. Daher werden auch doppelt behalste Akkorde einfach behalst wiedergegeben. Einsteins Vermutung, daß die Viola in jenen Teilen von Mozarts Kirchenmusik, in der sie fehlt, stillschweigend mit dem Instrumentalbaß zu führen sei⁶², findet durch das bisher bekannt gewordene authentische Stimmenmaterial keine Bestätigung. Daher ist eine Ergänzung der Viola in KV 109 (74^e) nicht angebracht. In den übrigen drei Litaneien zieht Mozart die Viola heran. Die betreffende Stimmenbezeichnung lautet in den Autographen von KV 125 und 243 *Viola*, was auf eine *Divisi*-Ausführung schließen läßt. Sie ist auch durch das authentische Stimmenmaterial beglaubigt. Jenes von KV 125 enthält mit *Viola 1^{ma}* und *Viola 2^{da}* bezeichnete Kopien. Diese stimmen zwar miteinander überein, aber Fortschreitungen in Zweiklängen, die in *Viola 2^{da}* zumeist erst Mozart ergänzte⁶³, wurden durch Streichungen mit Tinte (Mozart?) oder Bleistift nachträglich vielfach vereinfacht, so daß die obere Partie an solchen Stellen der ersten, die untere der zweiten Viola zufällt. Im Stimmenmaterial von KV 243 ist zwar nur eine einzige Stimme vorhanden, die jedoch mit *Viola* bezeichnet ist und im Abschnitt *Viativum* die Zweiklänge auf zwei Systeme mit Voransetzung von *1^{ma}* und *2^{da}* aufteilt. Aber auch an anderen Stellen dieses Werkes ist ein *Divisi*-Spiel unerläßlich, weil eine

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

⁶² KV^{9a} (= Supplement Ann Arbor 1947), S. 992 f., Anmerkung zu KV 237 (189c) und KV⁸, Anmerkung zu KV 167. Vgl. ferner Einstein, a. a. O., S. 378. Auch die Behauptung Einsteins, a. a. O., S. 366 f.: „in Salzburg standen dem Knaben wohl zur Not vier Trompeten und drei Posaunen zur Verfügung, nicht aber die geteilten Violon“, trifft nicht zu. Letztere entsprachen vielmehr Salzburger Tradition. Vgl. dazu Rosenthal, *Zur Stilistik der Salzburger Kirchenmusik von 1600–1730*, in: *Studien zur Musikwissenschaft*, Band 17, 1930, S. 89; ferner ders., *Mozart's Sacramental Litanies*, a. a. O., S. 437, wo Sakramentslitaneien von Biechteler und K. H. Biber mit zwei Violon angeführt werden.

⁶³ So ist auch eine geringfügige Abweichung vom Autograph und von *Viola 1^{ma}* im *Agnus Dei*, Takt 51, *Viola 2^{da}* erklärlich; die Oberstimme der beiden letzten Zweiklänge lautet hier *c*—*d*, wodurch sich Einklangsparellen mit Violone II ergeben würden. Auch hier ist die Oberstimme der Zweiklänge in den Takten 48–53 ausgestrichen worden.

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

vorgezogene Versetzungszeichen im Großstich wiedergegeben und im Lesartenverzeichnis des Kritischen Berichts vermerkt. Bindebogen finden in Vokalstimmen weit seltener Anwendung als in Instrumentalstimmen. Sie kommen entgegen heutiger Gepflogenheit auch innerhalb von Melismen oder Tonfolgen über einer einzigen Silbe vor, offenbar um kleinere musikalische Sinneinheiten als solche zu verdeutlichen und dadurch den Vortrag zu beleben⁶⁶. Sie werden daher beibehalten. Ergänzungen von Bindebogen erfolgen in der Regel nur nach Parallelstellen oder analog geführten Stimmen der gleichen Takte.

Von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, die das Lesartenverzeichnis festhält, gibt Mozart den Text beider Litaneiformulare korrekt wieder. Zumeist bei homophoner Führung ist der Text nicht allen Vokalstimmen unterlegt. Er ist in solchen Fällen — ebenso wie bei nicht ausgeschrieben Textwiederholungen — stillschweigend ergänzt. Fehlende Interpunktionszeichen werden sinngemäß ergänzt und unvollständige Sätze mit einem Punkt abgeschlossen. Die Textrechtschreibung richtet sich nach den liturgischen Vorlagen⁶⁷.

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

Mainz-Finthen, im Advent 1968

Hellmut Federhofer

Renate Federhofer-Königs

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

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

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

Allegro Adagio.

Organo

Organo Tombo

Litanie Laurenceae B. M. V. KV. 109 (74^e) = Nr. 1: Blatt 10^r des Autographs (Beginn des Salus infirmorum). Vgl. Seite 14, Takt 1–5, und Vorwort S. XIV.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. At the top left, the title "Litaniae de venerabili altaris Sacramento" is written in a cursive hand. Below the title, the text "Molto Allegro" is written. The score consists of ten staves. The first staff contains a melodic line with various note values and rests. The second staff is a bass line. The third and fourth staves appear to be for a keyboard instrument, with the word "Cembalo" written above the fourth staff. The fifth staff is a vocal line with lyrics written below it. The sixth and seventh staves are for a string instrument, with the word "Violino" written above the seventh staff. The eighth and ninth staves are for a woodwind instrument, with the word "Flauto" written above the ninth staff. The tenth staff is a bass line. The word "Molto Allegro" is written at the bottom left of the page. The number "12" is written at the bottom right of the page.

Litaniae de venerabili altaris Sacramento KV 125 = Nr. 2: Blatt 1^r des Autographs aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, jetzt Berlin-Dahlem (SPK). Vgl. Seite 23–24, Takt 1–8.

andante Panis omnipotentia

Handwritten musical score for Violino II, measures 1-44 of "Panis omnipotentia" from the Litaniae de venerabili altaris Sacramento KV 125. The score is in G major, 3/4 time, and marked *andante*. It features various dynamic markings such as *for.*, *p.*, *p.a.*, and *f.* written in ink. The music is characterized by rhythmic patterns and staccato markings.

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

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The text is written in a cursive hand. The score is divided into sections by a double bar line. The first section is marked 'Allegro' and 'pizz.' (pizzicato). The second section is marked '2. Corne in f. fort.' (second horn in f. forte). The third section is marked 'Allegro moderato' and 'pizz.' (pizzicato). The fourth section is marked 'Allegro moderato' and 'pizz.' (pizzicato). The fifth section is marked 'Allegro moderato' and 'pizz.' (pizzicato). The sixth section is marked 'Allegro moderato' and 'pizz.' (pizzicato). The seventh section is marked 'Allegro moderato' and 'pizz.' (pizzicato). The eighth section is marked 'Allegro moderato' and 'pizz.' (pizzicato). The ninth section is marked 'Allegro moderato' and 'pizz.' (pizzicato). The tenth section is marked 'Allegro moderato' and 'pizz.' (pizzicato).

Litanie de venerabili altaris Sacramento KV 243 = Nr. 4: Blatt 22^r des Autographs (Schluß des Hosia sancta und Beginn des Tremendum). Vgl. Seite 299, Takt 125–127, und Seite 300–301 Takt 1–4, sowie Vorwort, S. XIV.

48

Miserere al papa

Alto e Soprano

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Contralto

Contrbasso

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Agnus Dei qui tollis...

Qui tollis...

Qui sedes...

Litaniae de venerabili altaris Sacramento KV 243 = Nr. 4: Blatt 48^r des Autographs (Takt 87–96 aus dem Agnus Dei mit Beginn des „Miserere“). Vgl. Seite 364–366 und Vorwort, S. XV.