

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie I

# Geistliche Gesangswerke

WERKGRUPPE 3: KLEINERE KIRCHENWERKE

VORGELEGT VON HELLMUT FEDERHOFER



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · PARIS · LONDON · NEWYORK

1963

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

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS  
Bärenreiter Edition London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND  
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK  
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 ist erschienen: Hellmut Federhofer,  
Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie I, Werkgruppe 3.

---

Alle Rechte vorbehalten / Printed in Germany  
Zweite, durchgesehene Auflage 1986 unter Berücksichtigung der im Kritischen  
Bericht auf Seite 108 zusammengestellten Berichtigungen.  
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

## INHALT

Vorwort . . . . .	VI
Zum vorliegenden Band . . . . .	VII
Faksimile: Blatt 5 <sup>v</sup> des Autographs von KV 117 (66 <sup>a</sup> = 47 <sup>b</sup> ) . . . . .	XVIII
Faksimile: Blatt 1 <sup>r</sup> des Autographs von KV 85 (73 <sup>s</sup> ) . . . . .	XIX
Faksimile: Blatt 1 <sup>r</sup> des Autographs von KV 108 (74 <sup>d</sup> ) . . . . .	XX
Faksimile: Blatt 3 <sup>v</sup> des Autographs von KV 260 (248 <sup>a</sup> ) . . . . .	XXI
Faksimile: Blatt 1 <sup>r</sup> des Autographs von KV 273 . . . . .	XXII
Faksimile: Blatt 1 <sup>r</sup> des Autographs von KV 618 . . . . .	XXIII
Nachtrag 1986 . . . . .	XXIV

1. „ <i>Scande coeli limina</i> “, Offertorium in festo Sti Benedicti für Sopran, gemischten Chor, Orchester und Orgel KV 34 . . . . .	3
2. „ <i>Veni Sancte Spiritus</i> “ für Soli, gemischten Chor, Orchester und Orgel KV 47 . . . . .	12
3. „ <i>Benedictus sit Deus</i> “, Offertorium für Sopran, gemischten Chor, Orchester und Orgel KV 117 (66 <sup>a</sup> = 47 <sup>b</sup> ) . . . . .	25
4. „ <i>Te Deum laudamus</i> “ für gemischten Chor, Orchester und Orgel KV 141 (66 <sup>b</sup> ) . . . . .	43
5. „ <i>Ergo interest, an quis</i> “ — „ <i>Quaere superna</i> “, Rezitativ und Arie für Sopran, Orchester und Orgel KV 143 (73 <sup>a</sup> ) . . . . .	62
6. „ <i>Miserere</i> “ für Alt, Tenor, Baß und Orgel KV 85 (73 <sup>s</sup> ) . . . . .	69
7. „ <i>Quaerite primum regnum Dei</i> “, Antiphon für Sopran, Alt, Tenor und Baß KV 86 (73 <sup>v</sup> ) . . . . .	73
8. „ <i>Regina coeli</i> “ für Sopran, gemischten Chor, Orchester, Orgel KV 108 (74 <sup>d</sup> ) . . . . .	74
9. „ <i>Inter natos mulierum</i> “, Offertorium de S. Joanne Baptista für gemischten Chor, Orchester und Orgel KV 72 (74 <sup>f</sup> ) . . . . .	104
10. „ <i>Regina coeli</i> “ für Sopran, gemischten Chor, Orchester und Orgel KV 127 . . . . .	120
11. „ <i>Exsultate, jubilate</i> “, Motette für Sopran, Orchester, Orgel KV 165 (158 <sup>a</sup> ) . . . . .	157
12. „ <i>Sub tuum praesidium</i> “, Offertorium für zwei Soprane, Orchester und Orgel KV 198 (158 <sup>b</sup> ) . . . . .	177
13. „ <i>Misericordias Domini</i> “, Offertorium für gemischten Chor, Orchester und Orgel KV 222 (205 <sup>a</sup> ) . . . . .	182
14. „ <i>Venite populi</i> “, Offertorium de venerabili sacramento für zwei gemischte Chöre, Orchester und Orgel KV 260 (248 <sup>a</sup> ) <sup>c</sup> . . . . .	199
15. „ <i>Alma Dei creatoris</i> “, Offertorium de B. V. Maria für Soli, gemischten Chor, Orchester und Orgel KV 277 (272 <sup>a</sup> ) . . . . .	223
16. „ <i>Sancta Maria, mater Dei</i> “ für gemischten Chor, Orchester und Orgel KV 273 . . . . .	234
17. „ <i>Regina coeli</i> “ für Soli, gemischten Chor, Orchester, Orgel KV 276 (321 <sup>b</sup> ) . . . . .	243
18. „ <i>Ave verum corpus</i> “ für gemischten Chor, Orchester und Orgel KV 618 . . . . .	261

## A n h a n g

I: „ <i>Quaerite primum regnum Dei</i> “, Antiphon für Sopran, Alt, Tenor und Baß	
a) Faksimile: Autograph Mozarts von KV 86 (73 <sup>v</sup> ) . . . . .	264
b) Faksimile: Autograph der Studie Padre Martinis . . . . .	265
c) Faksimile: Abschrift Mozarts (Bologna) nach Padre Martinis Autograph . . . . .	266
d) Übertragung der Fassung Padre Martinis . . . . .	267
II: Ursprüngliche Fassung der Takte 36 ff. aus dem Offertorium de venerabili sacramento „ <i>Venite populi</i> “ KV 260 (248 <sup>a</sup> ) . . . . .	268

## N a c h t r a g

I: „ <i>Tantum ergo</i> “ für Sopran, gemischten Chor, Orchester KV 142 (Anh. 186 <sup>d</sup> ) . . . . .	270
II: „ <i>Tantum ergo</i> “ für gemischten Chor, Orchester, Orgel KV 197 (Anh. 186 <sup>e</sup> ) . . . . .	276

## 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 und nicht zugewiesene Skizzen und Entwürfe*), veröffentlicht. Verschollene Kompositionen werden in den Kritischen Berichten erwähnt. Werke von zweifelhafter Echtheit erscheinen in Serie X (Werkgruppe 29: *Werke von zweifelhafter Echtheit*). Werke, die mit größter Wahrscheinlichkeit unecht sind, werden nicht aufgenommen.

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

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

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 irrträglich 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.  $\frac{1}{16}$ ,  $\frac{1}{32}$  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 all 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 „[*k*]“ 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

Die in diesem Band vereinigten kleineren kirchenmusikalischen Werke umfassen Offertorien und Motetten mit nur teilweise liturgischem oder nichtliturgischem Text, Antiphonen, einen Psalm und ein „*Te Deum laudamus*“<sup>1</sup>. Ihre Zahl hat sich erheblich verringert, da die auf Grund der Autographe bis vor kurzem für echt gehaltenen Stücke „*De profundis clamavi*“ KV 93, „*Memento Domine David*“ KV Anh. 22 (93<sup>a</sup>) und „*Iustum deduxit Dominus*“ KV 326 (93<sup>d</sup>) nur Studienabschriften nach Werken von Carl Georg Reutter und Johann Ernst Eberlin darstellen<sup>2</sup>, während der Introitus „*Cibavit eos*“ KV 44 (73<sup>u</sup>) und der Psalm „*In te Domine speravi*“ KV Anh. 23 (166<sup>h</sup>) zu den Werken von zweifelhafter Echtheit gestellt werden müssen<sup>3</sup>. Mit Ausnahme des berühmten „*Ave verum corpus*“ KV 618, das Mozart in Baden bei Wien ein halbes Jahr vor seinem Tod, wohl zum Fronleichnamfest für den ihm bekannten Regenschori Anton Stoll, schrieb, stammen alle übrigen Werke dieser Gruppe aus der Zeit vor Mozarts Übersiedlung nach Wien, wo die Kirchenmusik infolge seines neuen Wirkungskreises in den Hintergrund trat. Nur rund die Hälfte von ihnen entstand in Salzburg. Die andere Hälfte verteilt sich auf Wien, Bologna, Mailand, München und vermutlich Seon. Das wird verständlich, wenn man bedenkt, daß Mozart zur Komposition von Kirchenmusik auf Grund seiner Salzburger Stellung nicht unmittelbar verpflichtet war. Als Gelegenheitswerke weisen sie entsprechend ihrem Zweck in Ausdruck, Form, Satztechnik und Besetzung größte Mannigfaltigkeit auf, was neben der verhältnismäßig geringen Werkzahl ihre Veröffentlichung in der Reihenfolge der Köchel-Nummern rechtfertigt.

\*

Ein von Leopold Mozart erwähntes „*Kurzes Stabat Mater à 4 Voci ohne Instrumente*“ KV 33<sup>c</sup><sup>4</sup> entstand

<sup>1</sup> Messen, Vespere, Litaneien und vulgärsprachige Kirchenlieder gelangen in Serie I (Werkgruppen 1, 2 und 4) sowie Serie III (Werkgruppe 8) der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA) zur Veröffentlichung.

<sup>2</sup> K. Pfannhauser, *Mozart hat kopiert!*, in: *Acta Mozartiana* I, 1954, S. 21 ff.; ders., *Mozarts kirchenmusikalische Studien im Spiegel seiner Zeit und Nachwelt*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 43, 1959 (Köln 1960), S. 163 ff.

<sup>3</sup> H. Federhofer, *Probleme der Echtheitsbestimmung der kleineren kirchenmusikalischen Werke W. A. Mozarts*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1958, Salzburg 1959, S. 101 ff.

<sup>4</sup> *Verzeichnis alles desjenigen, was dieser 12jährige Knab seit seinem 7ten Jahre komponiert, und in originali kann aufgezeigt werden*; wiedergegeben in L. Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts*, 3. Auflage, bearbeitet von A. Einstein, Leipzig 1937 (KV<sup>o</sup>): S. XXIV f.

vielleicht 1766 auf der Reise von Paris nach Salzburg. Es war zweifellos dem *stile antico* verpflichtet, der neben dem *stile moderno* die kirchenmusikalische Tradition seiner Zeit bestimmte. Obwohl sich zwar Mozarts Schwester Marianne in einem Schreiben vom 18. Juni 1801 an Breitkopf & Härtel<sup>5</sup> offenbar dieses „*Stabat Mater*“ noch erinnert, scheint es schon frühzeitig neben anderen Knabenarbeiten in Verlust geraten zu sein, so daß ein aus Arie und Chor bestehendes Offertorium in *Festo Sti Benedicti* „*Scande coeli limina*“ KV 34 (= Nr. 1) als das älteste Stück dieser Werkgruppe gelten muß. Die französischen Einfluß verratende dreiteilige Arie mit motivischen Beziehungen zu der vierhändigen Klaviersonate KV 358 (186<sup>c</sup>) und der Klaviersonate KV 330 (300<sup>h</sup>) erscheint für eine Knabenarbeit erstaunlich reif. Doch schließen bescheidene Erfindung, Satz und Instrumentierung des durch einen Halbschluß mit der Arie verbundenen Chores „*Cara o pignora*“ die Annahme aus, das Werk sei erst nach der zweiten Pariser Reise Ende 1778 entstanden<sup>6</sup>. Vielmehr ist der auf Max Keller<sup>7</sup> zurückgehende Bericht, demzufolge Mozart das Stück auf der Rückreise von Paris im Kloster Seon/Bayern 1766 für das Fest des hl. Benedikt aufgezeichnet habe, noch immer am glaubwürdigsten. Alfred Einstein<sup>8</sup> macht darauf aufmerksam, daß der Solosopran eigentümlicherweise jenen Textteil singt, der dem Chor zufallen sollte, während diesem umgekehrt die Worte des Heiligen anvertraut werden, was ebenfalls für eine frühe Entstehungszeit spricht. Der merkwürdige Umstand, der zur Aufzeichnung der Komposition geführt hat (vgl. den Kritischen Bericht), könnte auch erklären, weshalb es in Leopold Mozarts Verzeichnis nicht aufscheint. Der Text dürfte von einem klösterlichen Dichter der Barockzeit stammen.

Das zweiteilige „*Veni Sancte Spiritus*“ KV 47 (= Nr. 2), das nicht dem Text der Pfingstsequenz<sup>9</sup>, sondern jenem der Antiphon „*Ad invocandum Spiritum Sanctum*“ folgt und im zweiten Teil in ein „*Alleluia*“ mündet,

<sup>5</sup> KV<sup>o</sup>, S. 51, Anmerkung zu KV 33<sup>c</sup>.

<sup>6</sup> W. Kurthen, *Studien zu W. A. Mozarts kirchenmusikalischen Jugendwerken*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* III, 1920, S. 206.

<sup>7</sup> Über ihn berichtet der Artikel *Max Keller* in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 7, Kassel – Basel – London – New York 1958, Sp. 812. Den Bericht gibt C. Schaffhäufl auf Enkelkopien des Autographs und in der Vorrede zu der durch ihn erfolgten Ausgabe des Offertoriums „*Inter natos mulierum*“ KV 72/74<sup>f</sup> (München, Aibl 1851) wieder.

<sup>8</sup> *Mozart. Sein Charakter – Sein Werk*, Zürich – Stuttgart (9/1953), S. 371.

<sup>9</sup> H. Abert, *W. A. Mozart*, Teil 2, Leipzig 9/1924, S. 951.

verzeichnet Leopold Mozart, und Marianne fügt seiner Eintragung mit zittriger Hand die Jahreszahl 1768 hinzu<sup>10</sup>. Es ist daher unzweifelhaft in Wien entstanden. In Chor- und Orchesterbehandlung, Motivik und Modulation überragt es bereits weit den Chorsatz „*Cara o pignora*“ von KV 34 (= Nr. 1). Der Solo-Tutti-Kontrast wird herangezogen, und imitatorisch gearbeitete Einsätze zeugen von der sorgfältigen Schulung des Knaben und dem Vorbild der Salzburger Kirchenmusik Leopold Mozarts, Eberlins und Michael Haydns.

Die Reife dieses Werkes bestätigt die durch Karl Pfannhauser<sup>11</sup> erhärtete Annahme von Hermann Deiters, daß das zeitlich nächste Werk, das Offertorium „*Benedictus sit Deus*“ KV 117 / 66a (= Nr. 3), dessen Autograph Mozart undatiert hinterließ, nicht erst 1769 in Salzburg entstand, sondern mit jenem verschollen geglaubten Offertorium KV 47b übereinstimmt, das zur Einweihung der Waisenhauskirche am Rennweg in Wien bestimmt war und am 7. Dezember 1768 zur Aufführung gelangte. Es muß daher in die Monate Oktober/November 1768 fallen. In Leopold Mozarts Verzeichnis wird es als *Ein großes Offertorium à 4 Vocibus & c 2 Violinis & c Clarinis & c* 1768. angeführt. Das aus Allegro (Chor) – Andante (Solo) – Allegro (Chor) gestaltete dreiteilige Werk zeigt sowohl in der Gesamtanlage als auch in der Form des ersten Satzes Anlehnung an die Sinfonie. Im Hinblick auf die mit Koloraturen reich ausgestattete zweiteilige Sopranarie „*Introibo*“, die ganz dem *stile moderno* verpflichtet ist, verzichtet Mozart in den Ecksätzen auf den Solo-Tutti-Kontrast. Doch lockern im 1. Satz paarige Imitation und im 3. Satz die viermalige Verwendung des 8. Psalmtones, der nacheinander im Sopran, Tenor, Baß und Alt von Sechzehntelläufen des Orchesters umspielt wird, den teils homophonen, teils polyphonen Chorsatz auf. Hierin erweist sich Mozart der Salzburger Tradition verpflichtet. Als unmittelbares Vorbild könnte ihm Leopold Mozarts Offertorium „*Conventur sedentes*“ gedient haben, in dessen Schlußsatz „*Benedicite angeli*“ der 5. Psalmton chorisch-rezitierend vorgetragen wird<sup>12</sup>. Der zweite Satz scheint bereits zu Lebzeiten Mozarts aus dem Partiturograph entfernt worden zu sein, da der André-Katalog

die Ecksätze unter Nr. 7, den Mittelteil unter Nr. 64 getrennt verzeichnet. Vielleicht steht damit eine Auf-führung zu St. Peter in Salzburg in Zusammenhang, deren Stimmen nur im Mittelteil eigenhändige Ein-tragungen Leopold Mozarts aufweisen (vgl. den Kri-tischen Bericht). Dem ersten Satz liegt der Text des Offertoriums in Festo Ss. Trinitatis (Tob. 12, 6), dem letzten Satz jener der Antiphon zum Introitus der *Missa Dominica III post Pascha* (ohne „*Alleluia*“; Ps. 65, 1–2) und dem Mittelteil der Ps. 65, 13–14, 1. Hälfte zugrunde.

Die von W. Kurthen<sup>13</sup> nachgewiesene Abhängigkeit des „*Te Deum laudamus*“ KV 141 / 66b (= Nr. 4) von einem am 1. April 1760 in Großwardein entstandenen „*Te Deum*“ Michael Haydns veranlaßte Einstein zu der Feststellung, „daß man es Mozart überhaupt abspre-chen und Michael Haydn selbst zuteilen möchte. Wenn überhaupt mozartisch, ist es vor Ende 1769 entstan-den“<sup>14</sup>. Allerdings berichtigt sich Einstein später: „Und doch ist es [KV 141 (66b)] so mozartisch wie das Violinkonzert [KV 218, das sich von einem Konzert Boccherinis abhängig erweist], sicher im Aufbau, hin-reißend in der Chordekklamation, und von einer gewis-sen süddeutsch-bäurischen Großartigkeit selbst in der abschließenden Doppelfuge: ein guter Abschluß von Mozarts Tätigkeit als Kirchenkomponist vor dem An-tritt der italienischen Reisen“<sup>15</sup>. Aber erst die Auffin-dung authentischen Stimmenmaterials<sup>16</sup> mit eigenhän-digen Eintragungen Leopold Mozarts im Domarchiv Salzburg brachte auch den quellenmäßig belegten Nachweis der Echtheit. Die originale Besetzung weicht von jener im posthumen Erstdruck, dem die alte Mozart-Gesamtausgabe folgt, durch Hinzuziehung von vier Trompeten und Pauken ab. In Ermangelung der verschollenen Paukenstimme wurde diese vom Band-bearbeiter ergänzt und in Kleinstich beigefügt. Die in späteren Quellen enthaltenen Paukenstimmen konn-ten aus stilistischen Gründen für die Ergänzung nicht herangezogen werden; sie erweisen sich ebenso wie die in jenen Quellen enthaltenen Trompetenstimmen, deren effektvoller Satz von der originalen schlichten Fassung wesentlich abweicht, als spätere Zutat, die nichts mit Mozart zu tun hat.

Die originale Bezeichnung *Clarino* und *Tromba* wurde beibehalten, obwohl beide Angaben auch in gleicher Bedeutung verwendet worden sind. So schreibt J. J. Fux im Autograph seiner *Missa Corporis Christi* von 1713

<sup>10</sup> Verzeichniß alles desjenigen . . . ; vgl. Anm. 4.

<sup>11</sup> Zu Mozarts Kirchenwerken von 1768, in: *Mozart-Jahrbuch* 1954, Salzburg 1955, S. 158 ff.

<sup>12</sup> Da das Werk seinerzeit W. A. Mozart zugeschrieben wurde, KV 177 (Anh. 240a) und KV 342 (Anh. 240b), gelangte es in der alten Mozart-Gesamtausgabe zur Veröffentlichung. Obwohl die Quellenlage auf Leopold Mozart als Verfasser schließen läßt, veröffentlichte es J. Messner (Augsburg, Böhm & Sohn, 1960) ohne nähere Begründung unter Wolfgang's Namen.

<sup>13</sup> A. a. O., S. 354 ff.

<sup>14</sup> KV<sup>3</sup>, S. 114, *Anmerkung* zu KV 141 (66b).

<sup>15</sup> A. a. O., S. 371 f.

<sup>16</sup> Durch Herrn Univ.-Prof. Dr. Walter Senn (Innsbruck), der mich auf diese Quelle freundlich aufmerksam machte.

Trombe für hohe Trompeten vor, die in einer zeitgenössischen Kopie desselben Werkes als *Clarini* bezeichnet werden<sup>17</sup>. Am Ende des 18. Jahrhunderts will J. A. Hiller sogar einen gelegentlichen Bedeutungswandel feststellen: „*Tromba, eigentlich eine Trompete, wofür man auch Clarino sagt, und Tromba auf die Posaune anwendet, die sonst Tromboni heißen*“<sup>18</sup>. Indessen läßt die trompetenmäßige Führung der in Quelle A des Kritischen Berichtes von Mozarts „*Te deum laudamus*“ mit *Tromba* bezeichneten Stimmen hier eine solche Deutung nicht zu. Aufschlußreich in dieser Frage ist die Besetzung einer *Missa in D* von Georg Spangler (Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg/Niederösterreich, No 858, Abschrift von 1805) für 4 voci, 2 Violini, 2 Violen, 2 Oboen, 2 Fagotti, 2 Tromboni, 2 Clarini, 2 Trombe, *Tympani con Organo e Violone*. Neben Posaunen finden vier Trompeten Verwendung, von denen ebenfalls die beiden tiefen als Trombe bezeichnet werden. Damit soll zweifellos die unterschiedliche Höhenlage der verschiedenen Trompetenstimmen zum Ausdruck gebracht werden und die Bezeichnung *Clarini* für die höher gelegenen Teile reserviert bleiben. Daher wurde die originale Bezeichnung beibehalten.

Die folgenden kirchenmusikalischen Werke entstanden bereits auf der Reise nach Italien. Rezitativ und Arie „*Ergo interest, an quis*“ – „*Quaere superna*“ KV 143 / 73a (= Nr. 5) spiegeln den opernhafte italienischen Kirchenstil der Zeit getreu wider. Die weiche Melodik enthält kaum individuelle Züge Mozarts. In der Tat läßt sich die Echtheit des Werkes durch stilistische Merkmale nicht mit letzter Beweiskraft erhärten. Doch sprechen äußere Gründe für sie. Leopold Mozart erwähnt in einem Schreiben vom 3. Februar 1770 aus Mailand „2 *Lateinische Motetti*“ Wolfgang für zwei befreundete Kastraten, und Wolfgang selbst fügt einem Schreiben seines Vaters vom 4. August 1770 aus Bologna hinzu, daß er neben Arien „auch eine *Motetten*“ gemacht habe<sup>19</sup>. Es liegt die Annahme nahe, daß das vorliegende Werk damit gemeint ist. Das sauber und fehlerlos, jedoch ohne Verfassermerk versehene Autograph als einzige bekannte Quelle macht zwar nicht den Eindruck einer Erstschrift,

sondern eher den einer späteren Reinschrift (ca. 1772/1774), was auch der Handschriftenbefund nahelegt<sup>20</sup>. Daher könnte auch an die Abschrift eines fremden Werkes gedacht werden. Da aber Mozart mit Kopien kirchenmusikalischer Werke anderer Meister zumeist pädagogische Ziele verfolgte, um stilistische Sicherheit im Chorsatz zu erlangen, die Abschrift einer fremden Solomotette nicht begegnet und auch nicht einzusehen wäre, was Mozart gerade an diesem weder ausdrucksmäßig noch kompositionstechnisch besonders fesselnden Stück gereizt hätte, so scheidet diese Vermutung aus. Daher erscheint die Aufnahme des Werkes, dessen Echtheit übrigens niemals angezweifelt worden ist, in den vorliegenden Band gerechtfertigt.

In stilistisch größtem Gegensatz zu diesem Stück stehen zwei ebenfalls 1770, jedoch unter dem Einfluß von P. Martini zu Bologna entstandene Arbeiten im *stile antico*, nämlich das „*Miserere*“ KV 85/73s (= Nr. 6) mit den ungeraden Versen 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13 und 15 für Alt, Tenor, Baß und Orgelcontinuo sowie die vierstimmige Antiphon „*Quaerite primum regnum Dei*“ KV 86/73v (= Nr. 7) – mit dem choralen Cantus firmus im Baß – als Prüfungsarbeit für die am 9. Oktober 1770 erfolgte Aufnahme Mozarts in die hochangesehene „*Accademia filarmonica*“ zu Bologna. Vollkommene Vertrautheit mit den Regeln des strengen Satzes war hierzu Voraussetzung. Neben Mozarts Bearbeitung der Antiphone gibt es noch eine zweite durch P. Martini in dessen Eigenschrift (aber mit der irreführenden Überschrift *Del Sig. Cav. Gio. Amadeo Wolfgango Mozart fatta per l'ingresso nella Accademia de Filarmonici*) sowie in zwei Abschriften von der Hand Mozarts, dem sie daher mehrfach, aber fälschlich zugeschrieben wurde<sup>21</sup>. Da P. Martini nur den imitatorisch eingeführten Kopf des Themas aus der Bearbeitung Mozarts benutzt, den weiteren Verlauf aber abweichend gestaltet, kann von einer „*Korrektur der Klausurarbeit*“ (Einstein) nur im weitesten Sinne des Wortes gesprochen werden. Ob bei der Prüfung die den Regeln des strengen Satzes nur zum Teil entsprechende Originalarbeit Mozarts vorlag oder P. Martini aus Sorge um seinen Schützling die eigene unterschob und als jene Mozarts ausgab, wird sich kaum jemals eindeutig klären lassen. Jedenfalls weist die Bearbeitung Martinis keine Verstöße gegen den strengen Satz auf, während solche bei Mozart mehrfach vorkommen (vgl. den Kritischen Bericht). Der Anhang I des vorliegenden Bandes (S. 264–267) enthält Faksi-

<sup>17</sup> J. J. Fux, *Sämtliche Werke*, Serie I/1, Kassel – Basel – London – New York – Graz 1959, S. 115.

<sup>18</sup> J. A. Hiller, *Anweisung zum Violinspielen für Schulen, und zum Selbstunterrichte. Nebst einem kurzgefaßten Lexicon der fremden Wörter und Benennungen in der Musik*, Grätz 1795 bey Christ. Friedrich Trötscher. Gedruckt bey Andreas Leykam, S. 85.

<sup>19</sup> Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von W. A. Bauer und O. E. Deutsch, Band I, Kassel – Basel – London – New York 1962, Nr. 159, Zeile 12, und Nr. 202, Zeile 57.

<sup>20</sup> Die Handschrift zeigt größte Verwandtschaft mit jener des Autographs der Litanei KV 125, die Mozart eigenhändig mit März 1772 datiert hat.

<sup>21</sup> H. Federhofer, a. a. O., S. 99 f.

miles der Autographe Mozarts und P. Martinis sowie eine Übertragung der Studie P. Martinis. Auch das „*Miserere*“ KV 85/73<sup>s</sup> (= Nr. 6) und der um dieselbe Zeit entstandene fünfstimmige Kanon KV 89 (73<sup>k</sup>) zeigen eine freiere Dissonanzbehandlung in einem klangreicheren Satz. Deshalb bleibt es auch fraglich, ob der Introitus „*Cibavit eos*“ KV 44 (73<sup>u</sup>), der im Sinne des strengen Satzes völlig korrekt verläuft, als Vorstudie zur Bologneser Prüfungsarbeit angesehen werden kann und überhaupt von Mozart stammt. Er wurde daher zu den zweifelhaften Werken gestellt und im vorliegenden Band nicht abgedruckt.

Die Studien bei P. Martini sollten erst später Früchte tragen. Das im Mai 1771 zu Salzburg entstandene viersätzliche „*Regina coeli*“ KV 108/74<sup>d</sup> (= Nr. 8) läßt in Ausdruck und Faktur die neapolitanische Kirchenmusik deutlich als Vorbild erkennen. Der meist homophon gestaltete Chor der beiden Ecksätze in reichem Orchestergewand bildet die Umrahmung für zwei koloraturenreiche Arien für Sopran, von denen die beiden Teile der ersten Arie mit einem Chorepilog ausgestattet sind. Dementsprechend findet auch im letzten Satz der Solo-Tutti-Kontrast Anwendung, der zugleich die beherrschende Rolle des Solosoprans, die das ganze Stück auszeichnet, unterstreicht. Die zyklische Form und jene der einzelnen Sätze lassen das Vorbild der Sinfonie erkennen, abgesehen von der textbedingten Aufnahme eines zweiten langsamen Satzes.

Aus derselben Zeit stammt das Offertorium „*Inter natos mulierum*“ KV 72 / 74<sup>f</sup> (= Nr. 9). Träger des Ausdrucks ist der kontrastreich gestaltete Chor, dem sich die Instrumente weitgehend unterordnen. Eine refrainartige Bindung wird durch ein fallendes Quintmotiv hergestellt, mit dem schon das ausgedehnte Orchestervorspiel operiert<sup>22</sup>. Der Text ist zum Teil dem Evang. Matth. 11, 11 und dem Evang. Johann. 1, 29 entnommen. Der Anfang kehrt auch in der 4. *Antiphon* in *II. Vesperis de Nativitate S. Joannis Baptistae*, der Schlußsatz als Absolutionsformel in der Meßliturgie wieder.

Das ebenfalls zu Salzburg im Mai 1772 entstandene „*Regina coeli*“ KV 127 (= Nr. 10) entspricht in Ausdruck und formaler Anlage weitgehend dem ersten gleichnamigen Werk KV 108/74<sup>d</sup> (= Nr. 8) über dieselbe marianische Antiphon. Auch der Chorepilog der ersten Arie, die hier mit der zweiten durch eine Überleitung verbunden ist, sowie der Solo-Tutti-Kontrast im Schlußsatz kehren wieder. Nur zeigt der Chorsatz

trotz des reichen Orchesterapparates, dem allerdings Trompeten und Pauken fehlen, eine sorgfältigere kontrapunktische Durchbildung. Wie unablässig sich Mozart gerade um diese bemühte, zeigen seine Studienabschriften von Chorwerken Michael Haydns und Ernst Eberlins aus dem Frühjahr 1773.

Die stärkste Annäherung an den italienischen Opernstil zeigt die zu Mailand im Januar 1773 entstandene, vielgesungene Solomotette „*Exsultate, jubilate*“ KV 165/158<sup>a</sup> (= Nr. 11), die ihrer älteren Schwester KV 143/73<sup>a</sup> (= Nr. 5) weit überlegen ist. Sie verzichtet auf den Chor, da sie als Gelegenheitskomposition für den Kastraten Venanzio Rauzzini bestimmt war, der in Mozarts *Lucio Silla* eine Hauptrolle übernommen hatte. Für die Gesamtanlage, die der von J. J. Quantz gegebenen Definition der Motette entspricht, und für die Einzelform gibt die Sinfonie das Vorbild ab. Der Textdichter ist ebenso wie jener von KV 143 (73<sup>a</sup>) unbekannt.

Das Offertorium „*Sub tuum praesidium*“ KV 198/158<sup>b</sup> (= Nr. 12) verzichtet ebenfalls auf den Chor. Einstein vermutet<sup>23</sup>, es sei zu derselben Zeit für zwei Mailänder Sänger, „*etwa für Rauzzini und Morgnoni*“, geschrieben worden. Dem widerspricht aber der liedhafte Charakter und die schlichte Behandlung der beiden Solostimmen; Koloraturen fehlen gänzlich, und der Sopran reicht nur bis g“, während in KV 165/158<sup>a</sup> (= Nr. 11) mehrfach a“ erreicht wird. Ein Autograph fehlt, und Abschriften setzten bis vor kurzem erst ca. 1820 ein. Der Echtheitsnachweis mußte daher bisher wesentlich auf Grund innerer Merkmale geführt werden. Eine erst 1962 von Robert Münster (München) aufgefundene Kopie aus dem Ende des 18. Jahrhunderts beglaubigt die Echtheit des Werkes nunmehr auch von der Überlieferung her bestens und gibt der Besetzung für zwei Soprane gegenüber jener für Sopran-Tenor, die in späteren Quellen begegnet, den Vorzug<sup>24</sup>. Motivische Beziehungen zur *Missa brevis* KV 192 (186<sup>f</sup>) gestatten die Vermutung, daß das Werk in deren zeitlicher Nähe, also ein Jahr später als Einstein annahm, zu Salzburg entstanden ist. Ausdrucksmäßig und dem Inhalt des Textes nach, der bis Takt 55 mit einer *Antiphon ad honorem B. Mariae Virginis* übereinstimmt, paßt es auch zu den beiden Marien-Offertorien KV 277/272<sup>a</sup> (= Nr. 15) und KV 273 (≡ Nr. 16) aus dem Jahre 1777, die ebenfalls in F-dur stehen. Die Quellenlage erlaubt kein sicheres Urteil zu dieser Frage. Eine besondere Stellung nimmt das Offertorium „*Misericordias Domini*“ KV 222/205<sup>a</sup> (= Nr. 13)

<sup>22</sup> Über die Herkunft dieses Motivs vgl. KV<sup>s</sup>, S. 150, Anmerkung zu KV 72 (74<sup>f</sup>).

<sup>23</sup> KV<sup>s</sup>, S. 212, Anmerkung zu KV 198 (158<sup>b</sup>).

<sup>24</sup> Vgl. den Kritischen Bericht.

ein. Aus einem Schreiben vom 4. September 1776 Wolfgangs an P. Martini, der dem mitübersandten Stück ein glänzendes Zeugnis ausstellte, geht hervor, daß es über Wunsch des bayerischen Kurfürsten „*di sentire qualche mia Musica in contrapunto*“<sup>25</sup> im Januar oder Februar 1775 zu München entstanden und dort am 5. März 1775 aufgeführt wurde. In enger Anlehnung an die sorgfältig gearbeiteten Werke seiner Salzburger Vorbilder und unter Benutzung eines Motivs aus Eberlins „*Benedixisti Domine*“ vereinigt Mozart Polyphonie mit der Ausdruckskraft spannungsreicher Harmonik. Die formale Gliederung ergibt sich aus der thematischen Gegensätzlichkeit des in mannigfacher Variierung elfmal wiederkehrenden homophonen „*Misericordias Domini*“ und des ebensooft folgenden, imitatorisch eingeführten „*Cantabo in aeternum*“. Einen anderen Text enthält das Stück nicht. Die Beschränkung erfolgte mit Rücksichtnahme auf die beabsichtigte musikalische Gestaltung. Verhaltener Ausdruck der ersten Phrase und zuversichtliche Stimmung der zweiten werden durch dynamische Gegensätze verstärkt. Das kontrapunktische Meisterwerk läßt die Bologneser Studienarbeit weit hinter sich. Leider ist die an P. Martini gesandte Kopie in Bologna unauffindbar, so daß die Echtheit der Violastimme nicht hinlänglich gesichert ist. Sie wurde daher nur im kleineren Stich hinzugefügt.

Auch das von J. Brahms geschätzte und am 8. Dezember 1872 in Wien aufgeführte *Offertorium de venerabili sacramento „Venite populi“ à 2 Chori* KV 260 / 248<sup>a</sup> (= Nr. 14), dessen Partiturautograph Wolfgang mit Salzburg 1776 bezeichnet, läßt deutlich das Bestreben nach vertiefter kontrapunktischer Arbeit erkennen: „*die wahre kirchenMusic*“, die ihm noch in seiner Wiener Zeit am Herzen lag<sup>26</sup>, schwebte ihm als Vorbild vor. Zwei aus demselben thematischen Material vorwiegend polyphon geformte Ecksätze umrahmen einen kürzeren homophonen Mittelsatz. Die Doppelchörigkeit bietet Gelegenheit zu Verschränkungen sowie Kontrast- und Echowirkungen mannigfacher Art. Die Violinen sind im Gegensatz zum „*Misericordias Domini*“ KV 222/205<sup>a</sup> (= Nr. 13) zwar entbehrlich, da sie im wesentlichen in rhythmisch gelockerter Führung mit den Singstimmen gehen. An einigen Stellen, zum Beispiel Takt 52ff., verselbständigen sie sich diesen gegenüber aber doch so weit, daß ihre angebliche *ad libitum*-Bestimmung durch Mozart, die auch die alte Mozart-Gesamtausgabe geltend macht, in Zweifel gezogen werden muß. Das Partiturautograph enthält

zwar nur Singstimmen und Continuo, während die Violinen in einem ebenfalls autographen Particell auf zwei Blättern mit vier beschriebenen Seiten folgen. Doch rührt diese Anordnung vielleicht nur daher, weil das zehnzeilige Notenpapier, von dem das oberste System leer bleibt, keine Möglichkeit zur Aufzeichnung beider Violinstimmen über der Chorpartitur bot. Jedenfalls stammt die Überschrift *Die Violini ad libitum zu diesem Offert[orium] Venite Populi* auf dem genannten Particell, die zur bisherigen Annahme führte, nicht von der Hand Wolfgang oder Leopold Mozarts. Auch die von Wolfgang korrigierten Stimmen im Domarchiv Salzburg (Quelle B des Kritischen Berichtes) weisen keinen *ad libitum*-Vermerk auf. Ihre Hinzuziehung dürfte daher ebenso selbstverständlich gemeint gewesen sein wie jene der *colla parte* geführten Posaunen, die durch Quelle B ausdrücklich bezeugt sind. Da auch in letzteren Stimmen kein *ad libitum*-Vermerk begegnet, wurde er in den Violinen nicht ergänzt. Der Dichter des nichtliturgischen Textes ist unbekannt. Im Anhang II des vorliegenden Bandes (S. 268) gelangt die ursprüngliche, von Mozart ausgestrichene Fassung der Takte 36ff. zum Abdruck. Sie umfaßt sieben Takte und entspricht den Takten 36–39 des endgültigen Notentextes. Sie enthält bereits die Idee des dynamischen Gegensatzes, ist aber, obwohl weit-schweifiger, dennoch harmonisch anspruchsloser und ausdrucksärmer, indem sie eine einfache Modulation zur Tonart der Oberdominante A-dur beschreibt und mit Ganzschluß abkadenziiert. Letzteres dürfte ein Hauptgrund dafür gewesen sein, daß Mozart an ihrer Stelle die einfallsreichere und sowohl für den Anschluß an Takt 35 als auch für die Fortführung geeignetere endgültige Fassung setzte. In der autographen Vorlage der Stimmen für Violino I und II scheint die ursprüngliche Fassung nicht auf.

Enge stilistische Verwandtschaft weisen die beiden Marien-Motetten „*Alma Dei creatoris*“ KV 277/272<sup>a</sup> (= Nr. 15) und „*Sancta Maria, mater Dei*“ KV 273 (= Nr. 16) auf. Beide stehen in derselben Tonart, entlehnen ihre dreiteilige Form dem Sonatensatz und bevorzugen einen homophonen Gang der Singstimmen, denen sich das Orchester unterordnet. Sie sind durch die vorhaltsreiche, liedmäßige Melodik und durch die verwandten Texte ausdrucksmäßig miteinander verbunden. Nur in KV 277 (272<sup>a</sup>) findet der Solo-Tutti-Kontrast Verwendung, in KV 273 singt der Chor fast unvermindert vierstimmig.

Das Autograph von KV 273 hat Mozart mit Salzburg, 9. September 1777 datiert. Ob das Werk daher für das Fest *Mariae* Geburt bestimmt war, das auf den 8. September fällt, bleibt fraglich. Auch die heute übliche

<sup>25</sup> Bauer — Deutsch I, Nr. 323, Zeile 8.

<sup>26</sup> Bauer — Deutsch III, Kassel — Basel — Paris — London — New York 1963, Nr. 739, Zeile 17.

Bezeichnung *Graduale ad festum B. M. V.* wird durch die Überlieferung nicht gestützt. Das Autograph enthält als Überschrift nur die Anfangsworte „*Sancta Maria*“. Sekundäre Quellen bezeichnen das Werk, wenn überhaupt, nur als *Offertorium*. Als solches weist es auch ein neuerer Umschlagtitel des Autographs aus. T. de Wyzewa und G. de St.-Foix schließen aus dem persönlich gehaltenen, nichtliturgischen Gebetstext, daß das Werk „*un acte formel de consécration du jeune Mozart à la Vierge, avant son départ*“<sup>27</sup> gewesen sei, was durchaus zutreffen kann. Die Pariser Reise trat Mozart am 23. September 1777 an.

Von KV 277 (272a) fehlt das Autograph, und auch die an dessen Stelle als Primärquelle tretende Kopie mit eigenhändigen Eintragungen Wolfgangs im Domarchiv Salzburg enthält keine Datierung. Die innere Verwandtschaft nicht nur zu KV 273, sondern auch zur Messe KV 275 (272b) gestattet den Schluß, daß das Werk um dieselbe Zeit entstanden ist. Auch erwähnt Leopold Mozart in einem Schreiben vom 1. Dezember 1777 ein „*Alma Redemptoris Mater ex F*“ Wolfgangs<sup>28</sup>, mit dem vermutlich dieses Werk gemeint ist.

Das zeitlich nächste Stück entstand im März und Anfang April 1778 in Paris auf Bestellung des Direktors der *Concerts spirituels*, Jean Le Gros, den Mozart durch seine Mannheimer Freunde kennengelernt hatte. Es bestand aus acht vokalen Einlagestücken KV Anh. 1 (297a) in ein „*Miserere*“ von Ignaz Holzbauer. Mozart hatte mit ihnen allerdings wenig Glück, da wegen der Länge des „*Miserere*“ nur zwei Chöre bei der Aufführung tatsächlich gesungen wurden. Das mag der Grund dafür sein, daß sämtliche Stücke verschollen sind, was um so bedauerlicher ist, als Mozart selbst seine volle Zufriedenheit über sie äußerte<sup>29</sup>. Textanfänge und Verteilung auf Chor, Soli oder beides teilt er in seinem Brief aus Paris vom 5. April 1778, aus dem wir überhaupt erst Kenntnis von diesem Werk gewinnen, an Vater Leopold mit. Instrumentalbegleitung erwähnt er nur zum sechsten Stück, einem Rezitativ „*Quoniam si voluisses*“ für Tenor mit Oboe und Fagott concert.; aber zweifellos wurden auch die Chöre vom Orchester begleitet. Das weltliche Gegenstück zu ihnen schuf Mozart ein Jahr später zu Salzburg mit den Chören zu T. P. Geblers Drama *Thamos, König in Ägypten* KV 345 (336a)<sup>30</sup>, die als geistliche Kontrafakturen, an

denen Mozart zum Teil vielleicht selbst beteiligt war, große Verbreitung fanden.

Nach Rückkehr aus Paris entstand in Salzburg sein drittes „*Regina coeli*“ KV 276/321b (= Nr. 17). Anlaß, Datum und Autograph sind unbekannt. Doch deutet die Verwandtschaft mit dem ersten Satz der Vesper KV 321 noch auf das Jahr 1779 als Entstehungszeit hin. Hatte Mozart in den beiden Vertonungen derselben marianischen Antiphon KV 108/74d (= Nr. 8) und KV 127 (= Nr. 10) die Verse 1, 2 + 3 sowie 4 und das letzte „*Alleluia*“ in je einem selbständigen Satz komponiert und damit Viersätzigkeit erzielt, so verarbeitete er nunmehr den Text zu einem einzigen Satz von festlicher Grundhaltung im Wechsel von Tutti und Soli. Um jedem Vers eine textentsprechende musikalische Einkleidung geben zu können und dennoch die dadurch erzielten Kontraste in eine feste Form zu bannen, wiederholt er den gesamten Text im dritten Teil (Takte 80–156) nochmals, der dementsprechend fast ebensolang wie Teil 1 (Takte 1–37) und Teil 2 (Takte 38–79) zusammen und als erweiterte Reprise aufzufassen ist.

Mozarts Wiener Zeit gehört nur das berühmte „*Ave verum corpus*“ KV 618 (= Nr. 18) an, dessen Autograph mit Baden bei Wien 17. Juni 1791 datiert ist, während Mozarts autographes Werkverzeichnis<sup>31</sup> den 18. Juni als Datum aufweist. Die Motette zählt zu den bekanntesten Kirchenmusikwerken aller Zeiten und bildet an Tiefe des Ausdrucks, der jenen des in Charakter und Satztechnik verwandten „*Sancta Maria*“ KV 273 (= Nr. 16) übertrifft, ein würdiges Gegenstück zum *Requiem* KV 626. Der Text entstammt der Sequenz „*in honorem SS. Sacramenti*“.

\*

Von den insgesamt 18 Kompositionen standen Autographe nur bei folgenden sieben Werken in Mikrofilmen oder Photokopien zur Verfügung: „*Benedictus sit Deus*“ KV 117 (66a) und „*Regina coeli*“ KV 108/74d (Deutsche Staatsbibliothek Berlin), Rezitativ und Arie „*Ergo interest, an quis*“ — „*Quaere superna*“ KV 143/73a (Library of Congress, Washington), Antiphon „*Quaerite primum regnum Dei*“ KV 86/73v (Biblioteca musicale G. B. Martini, Bologna), „*Sancta Maria*“ KV 273 (aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, zur Zeit in der Westdeutschen Bibliothek Marburg/Lahn) sowie „*Venite populi*“ KV 260 (248a) und „*Ave verum corpus*“ KV 618 (Österreichische Nationalbibliothek Wien). Dem Range eines

<sup>27</sup> W. A. Mozart, *Sa vie musicale et son oeuvre*, Vol. II, Paris (1936), S. 396.

<sup>28</sup> Bauer — Deutsch II, Kassel—Basel—London—New York 1962, Nr. 382, Zeile 19.

<sup>29</sup> Bauer — Deutsch II, Nr. 447, Zeile 66 ff.

<sup>30</sup> NMA, Serie II, Werkgruppe 6, Band 1, vorgelegt von H. Heckmann.

<sup>31</sup> *Verzeichniß aller meiner Werke vom Monath Februario 1784 bis Monath . . . 1 . . .*, Faksimile-Ausgabe mit Kommentar von O. E. Deutsch, Wien—Leipzig—Zürich—London 1938.

Autographs nähern sich eine Kopie des „Miserere“ KV 85 (73<sup>s</sup>) von der Hand Leopold Mozarts (Curtis Institute of Music, Philadelphia), das bisher für ein Autograph Wolfgangs gehalten wurde, sowie mehrere Kopien von Salzburger Schreibern mit eigenhändigen Eintragungen Leopold oder W. A. Mozarts, nämlich „Benedictus sit Deus“ KV 117 / 66<sup>a</sup> (Benediktinerstift St. Peter, Salzburg), „Misericordias Domini“ KV 222 (205<sup>a</sup>) (Stadtarchiv Augsburg, Leihgabe des Stiftes Heilig Kreuz; aus dem Besitz von Leopold Mozart)<sup>32</sup> sowie „Te Deum“ KV 141 (66<sup>b</sup>), „Inter natos mulierum“ KV 72 (74<sup>f</sup>), „Venite populi“ KV 260 (248<sup>a</sup>) und „Alma Dei creatoris“ KV 277/272<sup>a</sup> (Domchorarchiv Salzburg). Hier anzuschließen sind auch die von Salzburger Kopisten geschriebenen Quellen zu „Regina coeli“ KV 127 (Benediktinerstift Lambach) und „Sancta Maria“ KV 273 (Benediktinerstift St. Peter, Salzburg), deren Autorvermerk von Leopold oder W. A. Mozart stammt, während Korrekturen oder sonstige Eintragungen beider Hände in diesen zwei Kopien nicht nachweisbar sind. Wertvoll ist vor allem erstgenannte Quelle mangels des verlagerten und seit 1945 verschollenen Autographs von KV 127. Verschollen ist auch das Autograph „Exsultate, jubilate“ KV 165 (158<sup>a</sup>). Beide befanden sich in der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin; es sind auch keine Mikrofilme oder Photokopien von ihnen bekannt. Von letztgenanntem Werk gibt es auch keine Abschriften aus älterer Zeit. Es mußten daher eine neuere Kopie des Autographs aus dem Nachlaß von Otto Jahn (Westdeutsche Bibliothek Marburg/Lahn) sowie die Neudrucke in der alten Mozart-Gesamtausgabe und in der Edition Eulenburg No. 1022 (Alfred Einstein), die ebenfalls auf das Autograph zurückgehen und knappgefaßte Revisionsberichte enthalten, für die Wiedergabe herangezogen werden. Für „Scandae coeli limina“ KV 34 und „Veni Sancte Spiritus“ KV 47 standen Kopien aus St. Peter, Salzburg, für KV 34 ferner u. a. Enkelkopien des Autographs in der Bayerischen Staatsbibliothek München und in der Westdeutschen Bibliothek Marburg/Lahn, für KV 47 außerdem eine Salzburger Kopie im Benediktinerpriorat Mariazell zur Verfügung. Für die Herausgabe des „Sub tuum praesidium“ KV 198 (158<sup>b</sup>) diente eine Kopie aus dem Ende des 18. Jahrhunderts (München/St. Peter, ehemals Altötting) als Primärquelle. Nur der Baß, der in ihr nachgetragen wurde und zweifellos nicht von Mozart stammt, wurde einer späteren Quelle von ca. 1820 (Benediktinerstift St. Lambrecht/Obersteiermark) entnommen.

Mehrere Werke blieben in zahlreichen älteren Kopien erhalten, die der Kritische Bericht anführt. Die zuverlässigsten wurden als sekundäre Quellen herangezogen. Anhand der genannten und entsprechend gewerteten Vorlagen ergab sich der endgültige Notentext. Die Heranziehung der von Leopold und Wolfgang eigenhändig korrigierten Kopien, die der alten Mozart-Gesamtausgabe noch nicht zur Verfügung standen, erwies sich für die Kenntnis der Besetzung und Aufführungspraxis wichtig. So konnte KV 141 (66<sup>b</sup>) erstmals in originaler Besetzung veröffentlicht werden, und in KV 222 (205<sup>a</sup>) stellten sich Oboen und Hörner als spätere Ergänzungen heraus. Dagegen läßt sich die Hinzuziehung von drei Posaunen, die entsprechend einer weit verbreiteten Tradition<sup>33</sup> Alto, Tenore und Basso im Einklang verstärken, anhand der genannten Quellen für KV 72 (74<sup>f</sup>), KV 260 (248<sup>a</sup>) und KV 277 (272<sup>a</sup>) als authentisch belegen, obwohl sie das Autograph von KV 260 (248<sup>a</sup>) nicht eigens vermerkt. Sie wurden im Großstich eingefügt. Andererseits wird die Vermutung Einsteins, daß die Viola in jenem Teil der Salzburger Kirchenmusik, wo sie fehlt, stillschweigend mit dem Streicherbaß zu führen sei<sup>34</sup>, weder durch das genannte Salzburger Stimmenmaterial noch durch sonstige Quellen bestätigt. Für den an den Altschlüssel gewöhnten Spieler dieses Instruments müßten eigene Stimmen kopiert worden sein, die sich jedoch nicht nachweisen lassen. Die Annahme, daß er seinen Part aus einer der im Baßschlüssel geschriebenen Continuo-Stimmen mitgespielt hätte, scheidet aus. Die Gründe, weshalb Mozart die Viola in bestimmten Werken nicht herangezogen hat, müssen noch im einzelnen untersucht werden.

\*

Ein divisi-Spiel ist bei zwei- oder mehrstimmigen Akkordgriffen in Violino I und II nicht beabsichtigt. Im Autograph von KV 108 (74<sup>d</sup>) zeigen z. B. gleiche oder ähnliche Akkorde teils einfache, teils doppelte Behalsung. Daher wurden auch letztere Akkorde stets einfach behalst wiedergegeben. Dagegen blieb eine in den Vorlagen begegnende doppelte Behalsung der Violastimme beibehalten, wo eine divisi-Ausführung beabsichtigt ist, z. B. in KV 108 (74<sup>d</sup>), worauf auch die Stimmbezeichnung *Viola* hindeutet, die ebenso im verschollenen Autograph von KV 127 wiederkehrt. Die Kopie dieses Werkes im Benediktinerstift Lambach

<sup>32</sup> W. Senn, *Die Mozart-Überlieferung im Stift Heilig Kreuz zu Augsburg*, in: *Neues Augsburger Mozart-Buch, Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben*, Band 62/63, 1962, S. 333 ff.

<sup>33</sup> K. G. Fellerer und F. Schroeder, Vorwort zu NMA 1/2/2, *Vespern und Vesperpsalmen*, S. XI f.

<sup>34</sup> KV<sup>3a</sup> (= Supplement Ann Arbor 1947), S. 992 f., *Anmerkung* zu KV 237 (186<sup>c</sup>).

bezeichnet die auf einem System notierte Stimme ausdrücklich mit *Viola 1<sup>ma</sup> et 2<sup>da</sup>*.

Eine durch die Vorschrift *unisono* geforderte Parallelführung im Einklang zwischen erster und zweiter Violine bzw. zwischen Violinen und Bläsern wurde aufgelöst und ebenso im Kritischen Bericht vermerkt wie eine durch *col Basso* angedeutete Unisono-Führung zwischen Viola und Basso. An letzteren Stellen hat die Verdopplung zumeist in der Oktave zu erfolgen. Nur wo die Viola eine allzu hohe Lage erreicht oder den Sopran übersteigen würde, liegt jene im Einklang näher. Mozart deutet letztere zumeist an (z. B. KV 117 „*Jubilare*“, Takt 13, Viola, 2.–8. 16tel-Note), aber nicht immer (ebendort, Takt 22, wo erst das notierte *g* in Takt 25 auf den Einklang anstelle der Oktav hinweist). Umgekehrt muß in demselben Satz, Takt 15, 13, 16tel, bzw. Takt 23, 2. 8tel, dem Umfang der Viola entsprechend, die Verdopplung in der Oktav treten. Derartige Stellen vermerkt der Kritische Bericht.

Das im Einklang mit dem Orgelbaß gehende Fagott wird als zusätzliche Continuo-Stimme nur dort vorgeschrieben, wo aus authentischen Quellen oder entsprechend der damaligen Aufführungspraxis in stärker besetzten Werken, vor allem in Chorsätzen, seine Mitwirkung gesichert ist. Es fällt auf, daß in den eigenhändig von Leopold und Wolfgang korrigierten Stimmen aus dem Domchorarchiv Salzburg und aus Stift Heilig Kreuz Augsburg nur für *Fagotto*, *Violone*, *Organo* und *Organo ripieno* Continuo-Stimmen vorhanden sind, zu denen stets noch die mit der bezifferten Organostimme gleichlautende *Battuta* als Dirigierstimme hinzutritt. Dagegen fehlt eine eigene Stimme für das Violoncello. Aus den Stimmen für Fagott und Violone dürfte das Instrument kaum mitgespielt haben, da dort stets Pausen eintreten, wo Organo und Battuta Einsätze von Sopran, Alt und Tenor in den betreffenden *c*-Schlüsseln verzeichnen, die durch den Violin- bzw. oktavierenden Violinschlüssel ersetzt werden. Das Violoncello hätte daher nicht — wie bei J. J. Fux und wohl auch zu Mozarts Zeit in Salzburg üblich — die im Tenorschlüssel stehenden Partien mitausführen können. Dagegen scheinen mehrere Vermerke *Violoncello* in der *Battuta* der *Vesperae solennes de Confessore* KV 339 darauf hinzudeuten, daß das Instrument aus diesem Part trotz der Unbequemlichkeit, die sich aus der Mitnotierung der Sopran- und Alt-Einsätze ergeben mußte, mitgespielt hat<sup>35</sup>. Die Bat-

tuta der hier veröffentlichten Werke enthält keine derartige Andeutung, und in den autographen Partituren lautet die Bezeichnung des Systems für den Instrumentalbaß ganz allgemein *Organo*, *Bassi* oder *Organo e Bassi*. Da Violoncellisten als Mitglieder der Salzburger Hofkapelle namentlich Erwähnung finden<sup>36</sup> und in anderen Kirchenwerken Mozarts die Mitwirkung des Violoncellos durch autographen Vermerk verbürgt ist<sup>37</sup>, so wurde das Instrument vorgezeichnet, obwohl sich in primären Quellen keine eigene Stimme nachweisen läßt. Über die originale Bezeichnung und das Stimmenmaterial gibt der Kritische Bericht Auskunft.

Solo- und Tutti-Vermerke, die in den originalen Quellen zumeist abgekürzt als *S* und *T* begegnen, werden stillschweigend ausgeschrieben. In Stimmen für *Organo*, wo sie ebenfalls vorkommen, werden nicht nur vokale Soli, sondern auch instrumentale Vor- und Zwischenspiele mit *S* bezeichnet. Daher begegnen diese Angaben in KV 72 (74f), dessen Vokalstimmen keinen Solo-Tutti-Wechsel aufweisen, allein in der Organostimme. Fagotto und Violone üben keine Tutti-Funktionen aus, sondern spielen bei allen in der Organostimme mit *S* bezeichneten Abschnitten mit, soweit diese nicht in *c*-Schlüsseln notiert sind. Dagegen spielt die als *Organo ripieno* bezeichnete Chororgel lediglich die Tutti mit.

Im Übergang von Tutti- zu Solo-Abschnitten kann der jeweils letzte Notenwert in der Stimme für *Organo ripieno* (die danach pausiert und den Wert daher gerne zu einer Viertelnote verlängert) von jenem in den Stimmen für Organo, Fagotto und Violone (die weiter spielen und daher an diesen Stellen häufig Achtelnoten aufweisen) abweichen. Soweit solche Unterschiede anhand von authentischen Stimmen erkennbar werden, sind sie im Notentext berücksichtigt, indem der größere Notenwert von *Organo ripieno* abwärts, der kleinere der übrigen Continuo-Stimmen aufwärts gestielt ist.

Solche Stellen ergeben sich in KV 72 (74f), Takte 42, 88, sowie in KV 277 (272a), Takte 27, 88. In KV 141 (66b), wo die Stimme für Organo fehlt, aber die mit ihr gleichlautenden Stimmen von Fagotto und Violone

192. Ob auch an solchen Stellen das Violoncello mitwirkte, erscheint fraglich. Umgekehrt dürfte auch ein vorgezeichneter Tenorschlüssel das Violoncello nicht unbedingt erfordern, z. B. wo inmitten eines fugierten Themas ein Wechsel vom Sopran- zum Tenorschlüssel in der Organostimme erfolgt, z. B. Offertorium „*Venite populi*“ KV 260 (248a), T. 16.

<sup>35</sup> Leopold Mozart, *Ausgewählte Werke*, eingeleitet und hrsg. von M. Seiffert = *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, Jg. 9, Band 2, Leipzig (1909), S. XXVI.

<sup>37</sup> Wie Anmerkung 35, S. XVI. Vgl. ferner K. A. Rosenthal, *Zur Stilistik der Salzburger Kirchenmusik*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* XVII, S. 89.

einen Unterschied an derartigen Stellen gegenüber Organo ripieno erkennen lassen, wurden sie ebenfalls originalgetreu wiedergegeben und die Solo-Tutti-Vermerke sinngemäß ergänzt.

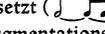
In KV 222 (205<sup>a</sup>) wird zwar zwischen Solo- und Chorgesang nicht unterschieden, und es kommen keine Solo-Tutti-Vermerke vor — obwohl das authentische Stimmenmaterial den Zusatz *rip[ieno]* führt —, aber es ergibt sich eine ähnliche geringfügige rhythmische Divergenz im Übergang der Orgelstimme vom Baßschlüssel zu c-Schlüsseln, an welchen Stellen Fagotto und Violine pausieren. In den Takten 17, 43, 53, 100, 112, 126, 134 sind daher die betreffenden Noten zum Taktbeginn oder in der Taktmitte nach auf- und abwärts gestielt. Die abwärts gestielten gelten für Fagotto und Basso (in den Takten 17, 43, 126 sinngemäß für Violoncello), die aufwärts gestielten für Organo (in den Takten 53, 100, 112, 134 entsprechend auch für Violoncello, das sich 134–136, 1. Stel der Tenorstimme anschließt). In den ebenfalls von Mozart durchgesehenen Stimmen zu KV 260 (248<sup>a</sup>), wo Organo und Organo ripieno übereinstimmen, begegnen derartige rhythmische Abweichungen nicht.

Staccatozeichen wurden einheitlich als Striche wiedergegeben. Teils mit Punkten, teils mit Strichen versehene Parallelstellen beweisen, daß Mozart in den hier veröffentlichten Werken, die mit Ausnahme von KV 618 allerdings in die Zeit vor 1780 fallen, zwischen beiden Zeichen nicht unterschieden hat. Im Autograph von KV 108 (74<sup>b</sup>), „*Alleluja*“, Takte 21–24, versieht Mozart z. B. Violino I mit Punkten, die Parallelstelle Takte 29–32 dagegen mit langen Strichen. Ergänzungen in eigenhändig korrigierten Stimmen zeigen Mozarts charakteristische Form eines kurzen von links nach rechts gezogenen Striches.

Wo die Striche in der Organostimme *tasto solo* bedeuten, was meist dann zweifelsfrei ist, wenn andere Continuoimmen an Unisono-Stellen keine Striche aufweisen, wurde die gleichbedeutende Ziffer 1 verwendet, um Verwechslungen mit Staccato- und Akzentzeichen zu vermeiden<sup>38</sup>. In KV 222 (205<sup>a</sup>) stehen auch in Violine und Fagotto an Unisono-Stellen gelegentlich Striche, die Mozart zum Teil selbst ergänzt hat, worüber der Kritische Bericht Näheres enthält. An solchen Stellen scheint der Strich Doppelfunktion auszuüben, nämlich sowohl die Ziffer 1 zu vertreten als auch Akzent- oder (seltener) Staccato-

bedeutung zu haben. Daher wurde in solchen Fällen (z. B. Takt 3, 2. Hälfte) eine Doppelbezeichnung (Ziffer 1 und Striche) vorgenommen.

Mozart verwendet *fp* in der Bedeutung von *sf* innerhalb von *forte*-Abschnitten in KV 47, Takt 27 u. ö., in KV 117 (66<sup>a</sup>), 2. Satz, Takte 88–91, Viola I und II (danach ergänzt in den Takten 43–46)<sup>39</sup>. Ebenso steht *f* in KV 117 (66<sup>a</sup>), 2. Satz, Takte 44, 46, 89 für *sf*. In KV 127, 2. Satz, Takte 40–43, ist die verschiedene Schreibart *f p* und *fp* durch teilweise Auflösung der Abbrüviatur bedingt; die Bedeutung beider Zeichen ist hier dieselbe.

Vorsichtsvorzeichen wurden, wenn sie der heutigen Notierungspraxis widersprechen, zumeist stillschweigend verringert. Kombinierte Legato- und Haltebögen wurden nicht modernisiert () , sondern entsprechend den Vorlagen gesetzt (). Über einen Taktstrich reichende Augmentationspunkte sind in die heute übliche Notierung aufgelöst. Paarig auf einem System notierte Bläser erscheinen getrennt behalst. Eine Ausnahme bilden hierbei im allgemeinen Intervalle von einer Oktav und darüber hinausgehender Intervallabstände; in solchen Fällen wurden die beiden Stimmen zumeist an einen Hals gesetzt, sofern das Bild der Stimmführung dadurch nicht beeinträchtigt worden ist. Die häufig durch halbe Noten mit Achtelbalken angedeutete klopfende Bewegung in Achtelnoten wurde ausgeschrieben, Sechzehntel-Abbrüviaturen dagegen beibehalten.

Mozart schreibt die Bezifferung zumeist unterhalb, zum Teil aber auch oberhalb des Systems für Organo, wofür vielfach, wenn auch nicht immer, der zur Verfügung stehende Raum maßgebend war. Wo in der Bezifferung „8“ oder eine höhere Ziffer vorkommt, setzt Mozart gelegentlich diese unter die tiefere (z. B. KV 117/66<sup>a</sup>, „*Jubilare*“, Takt 22: „4“, Takt 39: „3“). Solche und ähnliche Stellen wurden nach heutiger Gepflogenheit ohne besonderen Vermerk im Lesartenverzeichnis wiedergegeben. Nur wo die originale Anordnung die Stimmführung verdeutlicht und aus Gründen der Analogie sinnvoller ist, wurde sie belassen (z. B. KV 117/66<sup>a</sup>, „*Benedictus sit Deus*“, Takt 3). Verlängerungsstriche in der Bezifferung, die eine Fortdauer der Harmonie andeuten, fehlen gelegentlich in den Vorlagen. Sie wurden, wenn zweckmäßig, stillschweigend ergänzt. Abweichende Bezifferung in Sekundärquellen blieb unberücksichtigt, wenn primäre Quellen eindeutig sind. Die Organostimme des „*Te Deum laudamus*“ KV 141 (66<sup>b</sup>), Takte 118–124, ent-

<sup>38</sup> H. Federhofer, *Striche in der Bedeutung von „tasto solo“ oder der Ziffer „1“ bei Unisonostellen in Continuoimmen*, in: *Neues Augsburgs Mozart-Buch, Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben*, Band 62/63, Augsburg 1962, S. 497 ff.

<sup>39</sup> Vgl. auch Revisions-Bericht zu Serie V und Serie XXIV der alten Mozart-Gesamtausgabe, *Opern und Ballettmusiken*, Leipzig 1883, S. 4.

hält trotz Vorschrift *senza Organo* die Baßnoten samt Bezifferung. Diese auch sonst nachweisbare notations-technische Gepflogenheit<sup>40</sup>, die es dem Organisten ermöglicht, den Harmonieverlauf zu verfolgen, wurde beibehalten.

Es folgen Vorschläge des Bandbearbeiters zur Auszierung von Fermaten, und zwar zu:

Nr. 3 „Benedictus sit Deus“ KV 117 (66a = 47b), „Introibo“, Takt 87



Nr. 5 „Ergo interest, an quis“ — „Quaere superna“ KV 143 (73a)

a. Takt 65



b. Takt 103



Nr. 8 „Regina coeli“ KV 108 (74d), „Ora pro nobis“, Takt 44



Nr. 10 „Regina coeli“ KV 127, „Ora pro nobis“, Takt 130



Nr. 11 „Exsultate, jubilate“ KV 165 (158a)

a. „Exsultate jubilate“, Takt 123



b. „Tu virginum corona“, Takt 105



<sup>40</sup> Vgl. z. B. J. J. Fux, *Sämtliche Werke*, Serie I/1, Kassel—Basel—London—New York—Graz 1959, S. 32.

Zumeist bei homophoner Führung ist der Text nicht allen Vokalstimmen unterlegt. Er wurde in solchen Fällen — ebenso wie bei nicht ausgeschriebenen Textwiederholungen — stillschweigend ergänzt. Fehlende Interpunktion fand bei liturgischen Texten nach dem Graduale und Antiphonale Romanum, bei den übrigen geistlichen Texten sinngemäß Ergänzung<sup>41</sup>.

\*

Nachtrag: Erst nach Beendigung der Stucharbeiten am vorliegenden Band entdeckte Herr Dr. Robert Münster, München, in dem ehemaligen Benediktinerstift St. Veit bei Neumarkt, Bayern, das einst dem Erzbistum Salzburg angehörte, eine Stimmenkopie der zwei „Tantum ergo“ KV 142 (Anh. 186d) und KV 197 (Anh. 186e) aus dem Ende des 18. Jahrhunderts mit dem Verfassermerk „Del Sig. Cavaliere / Amadeo Wolfgango Mozart / academico Filarmonico / di / Bologna e Verona“<sup>42</sup>. Aloys Fuchs, Ludwig Ritter von Köchel, Paul Graf von Waldersee und Gustav Nottebohm hielten beide Werke für echt. Diese fanden daher auch in der alten Mozart-Gesamtausgabe Aufnahme. Theodor de Wyzewa und Hermann Abert bezweifelten dagegen die Echtheit des fraglos wenig bedeutenden „Tantum ergo“ KV 142, während sie das wesentlich inspiriertere KV 197 trotz O. Jahn's Bedenken mit Recht als wohl-gelungene Jugendarbeit Mozarts betrachteten; diese weist nach Abert „alle Stilmerkmale der Motetten aus dieser Zeit auf. Es liegt kein Grund vor, sie mit Jahn Mozart abzusprechen, zumal da sie einzelne seiner Lieblingswendungen enthält, wie die Phrase *cis*“, *d*“, *g*“, *fis*“ bei *veneremur cernui*“<sup>43</sup>. A. Einstein hat sich in bezug auf KV 142 den Standpunkt beider-Forscher zu eigen gemacht, jedoch auf Grund eines fehlenden Autographs, der ungünstigen Quellenlage und der Tatsache, daß beide *Tantum ergo* der gleichen Überlieferung entstammen, sowohl KV 142 als auch KV 197 zu den zweifelhaften Werken gestellt: „wenn Anh. 186d (142) zweifelhaft ist, so ist es auch Anh. 186e (197), das auf genau die gleiche Quelle zurückgeht. Ich konnte mich nicht entschließen, die beiden unsicheren Werke in den Hauptteil einzureihen“<sup>44</sup>. Da aber gegen die Echtheit von KV 197 keine stilkritischen

<sup>41</sup> Eine Wiedergabe der Texte bei H. Abert, a. a. O., S. 951 ff.

<sup>42</sup> Näheres darüber wird der Aufsatz von R. Münster, *Mozartiana aus bayerischen Klöstern*, in: *Acta Mozartiana* 1963, Heft 3, enthalten. Ferner fand Herr Univ.-Prof. Dr. Walter Senn (Innsbruck) eine Stimmenkopie aus dem Ende des 18. Jahrhunderts beider Werke mit der Signierung *Del Sig. Cavaliere Wolfgango Amadeo Mozart* im Archiv des Salzburger Domchores.

<sup>43</sup> T. de Wyzewa et G. de Saint-Foix, a. a. O., I, S. 464; II, S. 426. H. Abert, a. a. O., I, S. 317. O. Jahn, W. A. Mozart, 2/1, Leipzig 1867, S. 282.

<sup>44</sup> KV<sup>3</sup>, S. 855.

Bedenken bestehen, so ist in Anbetracht der neuen Quellenlage, die im Kritischen Bericht eingehend erörtert wird, nunmehr der umgekehrte Schluß erlaubt, nämlich daß auch KV 142 als echt angesehen werden darf, weil es derselben Überlieferung wie KV 197 entstammt. W. Senn konnte auf Grund wertvoller Quellenfunde überzeugend die Echtheit von Mozarts Missa KV 140 nachweisen<sup>45</sup>, die Einstein zu den unterschobenen Kompositionen stellte. Auch in diesem Falle erwies sich die alleinige Anwendung von Stilkriterien nachteilig, die gerade bei Mozarts stilistisch so vielfältiger Kirchenmusik aus der Jugendzeit leicht zu vor-eiligen Schlüssen führen kann. Die neue Quellenlage sichert KV 142 und KV 197 einen so hohen Wahrscheinlichkeitsgrad von Echtheit zu, daß ihre Aufnahme in den vorliegenden Band gerechtfertigt erscheint. Mozart dürfte die beiden „*Tantum ergo*“ im Jahre 1772 in Salzburg geschrieben haben. Aus dem oben angeführten Grund war jedoch eine chronologische Einordnung in die Folge der übrigen kleineren kirchenmusikalischen Werke nicht mehr möglich, weshalb ihre Veröffentlichung an letzter Stelle als *Nachtrag* in diesem Band erscheint.

\*

Es ist mir eine angenehme Pflicht, allen Persönlichkeiten und Institutionen zu danken, die die Arbeit am

<sup>45</sup> Vgl. W. Senn, *Die Missa brevis in G, KV 140*, in: *Neues Augsburger Mozart-Buch*, Augsburg 1962, S. 369 ff. (= *Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben*, Bd. 62/63).

vorliegenden Band durch Beistellung von Quellen und durch Auskünfte sowie Hinweise unterstützt haben, vor allem Frau Archivdirektor Dr. Hedwig Kraus, Wien; den Herren Dr. Werner Bittinger, Kassel; Karl Heinz Füssl, Wien; Hochwürden Dr. P. Altman Kellner, OSB, Kremsmünster; Kaplan Alois Kirchberger, München; Dr. Robert Münster, München; Univ.-Prof. Hofrat Dr. Leopold Nowak, Wien; Prof. Dr. Karl Pfannhauser, Wien; Univ.-Prof. Dr. Walter Senn, Innsbruck; Prof. Dr. Luigi Ferdinando Tagliavini, Bologna; den Benediktinerstiften Göttweig, Kremsmünster, Lambach, St. Lambrecht, Melk, Michaelbeuren, St. Paul, St. Peter zu Salzburg, dem Benediktinerpriorat Mariazell, dem Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg, dem Domchorarchiv Salzburg, dem Stadtarchiv Augsburg, der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (Dr. Karl-Heinz Köhler), der Biblioteca del Conservatorio di Musica „G. B. Martini“, Bologna, dem Moravské Museum Brünn (Dr. Theodora Straková), der Westdeutschen Bibliothek Marburg/Lahn (Heinz Ramge), dem Curtis Institute of Music, Philadelphia (I. L. Gotlobe), der Library of Congress, Washington (W. Lichtenwanger), der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, der Zentralbibliothek Zürich, und schließlich ganz besonders dem verewigten ersten Editionsleiter der *Neuen Mozart-Ausgabe*, Herrn Dr. Ernst Fritz Schmid, sowie der jetzigen Editionsleitung.

Mainz, November 1962

Hellmut Federhofer



Blatt 5<sup>v</sup> des „Benedictus sir Deus“ KV 117 (66<sup>e</sup> – 47<sup>b</sup>) nach dem Autograph im Besitz der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, „Inrotto“; Takt 11–18; vgl. Seite 30f.

**Miserere** a 3.

Zel. Sig. Carlisle Willigango Stradaus Mozart.  
in Bologna 1770

Miserere mei, Deus: secundum misericordiam tuam Domine, miserere mihi.

Miserere mei, Deus: secundum misericordiam tuam Domine, miserere mihi.

Miserere mei, Deus: secundum misericordiam tuam Domine, miserere mihi.

Miserere mei, Deus: secundum misericordiam tuam Domine, miserere mihi.

Miserere mei, Deus: secundum misericordiam tuam Domine, miserere mihi.

Miserere mei, Deus: secundum misericordiam tuam Domine, miserere mihi.

Miserere mei, Deus: secundum misericordiam tuam Domine, miserere mihi.

Miserere mei, Deus: secundum misericordiam tuam Domine, miserere mihi.

Miserere mei, Deus: secundum misericordiam tuam Domine, miserere mihi.

Miserere mei, Deus: secundum misericordiam tuam Domine, miserere mihi.

Blatt 1' des „Miserere“ KV 85 (73<sup>a</sup>) nach der Abschrift von Leopold Mozart im Besitz des Curtis Institute of Music Philadelphia; vgl. Seite 69.

Handwritten musical score for "Regina coeli" (KV 108). The page contains ten staves of music. The first staff is labeled "Regina coeli" and includes the instruction "ad fr. inclina aures Meae." followed by "adagio" and "all. mod. allegro". The score is written in a cursive hand. At the top right, there are handwritten notes: "KV 108/108", "No. 29.", and "Figura purgativa". At the bottom right, there is a circled "11" and the number "108".

Blatt 1<sup>r</sup> des „Regina coeli“ KV 108 (74<sup>b</sup>) nach dem Autograph im Besitz der Deutschen Staatsbibliothek Berlin: vgl. Seite 74 f.

quo habet deos & appropinquat

quo habet deos appropinquat

quodis quo habet deos

quodis quo habet deos appropinquat

Blatt 3<sup>v</sup> des Offertoriums „Venite populi“ KV 260 (248) nach dem Autograph im Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek Wien; vgl. Seite 205 f., Takt 23–29.



x. Kistner'scher Andauer Mozart  
Wien. 4. 17. 8. p. 1791.

*Ave Maria Corpus*

See below  
*Autograph. Chordbuch*

Blatt 1' des „Ave virginis corpus“ KV 618 nach dem Autograph im Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek Wien; vgl. Seite 261.

## Nachtrag 1986

Zu Nr. 6 „*Miserere*“ KV 85 (73<sup>a</sup>): Die von Leopold Mozart geschriebene Partitur befindet sich heute als Dauerleihgabe aus österreichischem Privatbesitz in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien.

Zu Nr. 10 „*Regina coeli*“ KV 127 und Nr. 11 „*Exsultate, jubilate*“ KV 165 (158<sup>a</sup>): Die Autographe der beiden Werke gehören zu den seit 1945 verschollenen Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin; die Handschrift von KV 127 befindet sich heute in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West (Musikabteilung) und ist seit 1965 wieder zugänglich, das Autograph von KV 165 wird in der Biblioteka Jagiellońska Kraków aufbewahrt und ist seit 1979/80 greifbar. Beide Werke mußten 1963 nach Sekundärquellen (vgl. Kritischen Bericht) herausgegeben werden. Veränderungen im Notentext, die sich auf Grund der inzwischen wieder verfügbaren Autographe ergeben, bleiben der NMA-Werkgruppe 31 (*Nachträge*) vorbehalten, in der dann auch die Beschreibungen der beiden Originalmanuskripte zu finden sein werden. Drei wesentliche Änderungen im Notentext seien schon hier mitgeteilt:

KV 127, „*Alleluja*“, Takt 164 f.: Textunterlegung im Alt wie im Sopran, im Baß wie folgt



KV 165, „*Exsultate*“, Takt 47: lies in allen Instrumentalstimmen (ausgenommen Viola I, II) gerades forte statt gerades bzw. kursives fortissimo, in Viola I, II lies kursives forte statt gerades fortissimo.

KV 165, „*Alleluja*“, Takt 110–112: lies in den Hörnern (in F) anstelle von Ganztaktpausen in Takt 111/112



Zu KV 165 hat inzwischen Robert Münster eine bisher unbekante Quelle (Stimmenkopie) Salzburger Provenienz in der Stadtpfarrkirche St. Jakob zu Wasserburg mit teilweise geändertem, sich auf das Fest der Heiligen Dreifaltigkeit beziehendem Text entdeckt; die NMA-

Werkgruppe 31 (*Nachträge*) wird über diese Quelle berichten (vgl. Robert Münster in der *Neuen Zürcher Zeitung* Nr. 131, 9./10. 6. 1979, S. 67 f., und Helmut Federhofer in: *Neue Mozart-Ausgabe. Bericht über die Mitarbeitertagung in Kassel, Mai 1981*, S. 37 f.).

Zu Nr. 16 „*Sancta Maria mater Dei*“ KV 273: Das Autograph befindet sich heute in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West (Musikabteilung).

Zu Nachtrag I „*Tantum ergo*“ KV 142 (Anh. 186<sup>d</sup>): Robert Münster konnte neuerdings in der Bayerischen Staatsbibliothek München eine Stimmenkopie mit 13 „*Tantum ergo*“-Kompositionen des Mainzer Hofkapellmeisters Johann Zach (1699–1773) auffinden, von denen Nr. 13 größtenteils mit KV 142 identisch ist; allerdings fehlt in dieser Stimmenkopie im Gegensatz zu der unter Mozarts Namen erhaltenen Quelle in St. Veit die ausgedehnte „*Amen*“-Coda (S. 273–275, T. 43b–63), so daß Münster zu folgendem Schluß kommt (*Das Tantum ergo KV 142 . . .*, in: *Acta Mozartiana* 1965, Heft 1, S. 13): „Mozart hat aus einem uns unbekanntem Grunde das in Mus. Mss. 285/5 Nr. 13 [= zitierte Mündner Quelle] in der Originalform erhaltene ‚Tantum ergo‘ von Johann Zach leicht überarbeitet und mit einer ausgedehnten ‚Amen‘-Coda versehen.“ Demnach würde dieses „*Tantum ergo*“ in NMA X/28 gehören (*Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke*, Abteilung 3–5, *Sonstige Bearbeitungen*).

Die hier mitgeteilten Veränderungen im primären Quellenbestand zum vorliegenden Band sind bei den entsprechenden Angaben im Vorwort, in Faksimilelegenden und im Kritischen Bericht zu berücksichtigen. Bei den im Vorwort und im Kritischen Bericht aufgeführten Sekundärquellen müssen Angaben wie „Westdeutsche Bibliothek Marburg/Lahn“ oder „. . . aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, z. Z. Marburg/Lahn“ geändert werden in: „Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West (Musikabteilung)“ oder „. . . ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, heute: Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West (Musikabteilung)“.