

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie I

Geistliche
Gesangswerke

WERKGRUPPE 1: MESSEN UND REQUIEM
ABTEILUNG 1: MESSEN · BAND 3

VORGELEGT VON WALTER SENN



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON

1980

En coopération avec le Conseil international de la Musique

Editionsleitung:

Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm
Rudolph Angermüller · Dietrich Berke

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS

Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK

VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

SCHWEIZ

und alle übrigen hier nicht genannten Länder
Bärenreiter-Verlag Basel

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Walter Senn,
Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie I, Werkgruppe 1, Abteilung 1, Band 3.

Alle Rechte vorbehalten / 1980 / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

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

Stadt Augsburg

Stadt Salzburg

Land Salzburg

Stadt Wien

Konferenz der Akademien der Wissenschaften
in der Bundesrepublik Deutschland,
vertreten durch die
Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz,
aus Mitteln des
Bundesministeriums für Forschung und Technologie, Bonn, und des
Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht und Kultus
Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik
Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Wien

Außerdem ist die
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg
zu großem Dank verpflichtet
Herrn Senator h. c. Rudolf Töpfer, Bad Reichenhall,
Frau Else Reininghaus, Bad König,
für die großzügige Zuwendung zum vorliegenden Band,
der Mozarts Messen KV 257 – 259 enthält.

INHALT

Zur Edition	VII
Vorwort	VIII
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs von KV 257 = Nr. 11	XX
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs von KV 258 = Nr. 12	XXI
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs von KV 259 = Nr. 13	XXII
Faksimile: Eine Seite der Stimme <i>Oboa 2.^{da} transp.</i> : aus einem handschriftlichen Stimmenmaterial von KV 257 = Nr. 11	XXIII
Faksimile: Erste Seite der von Mozart geschriebenen Stimme <i>Oboe 1.^{mo}</i> aus einem handschriftlichen Stimmenmaterial von KV 258 = Nr. 12	XXIV
Faksimile: Erste Seite der von Mozart geschriebenen Stimme <i>Oboe 2.^{do}</i> aus einem handschriftlichen Stimmenmaterial von KV 258 = Nr. 12	XXV
Faksimile: Eine Seite der Stimme <i>Violino 2.^{do}</i> aus einem handschriftlichen Stimmenmaterial von KV 258 = Nr. 12	XXVI
Faksimile: Erste Seite der Stimme <i>Violino 1.^{mo}</i> aus einem handschriftlichen Stimmenmaterial von KV 259 = Nr. 13	XXVII
11. Missa in C KV 257	3
12. Missa in C KV 258	115
13. Missa in C KV 259	195
A n h a n g	
I. Skizzen zur Missa in C KV 257 = Nr. 11 (Faksimile und Übertragung)	267
II. Erste, gestrichene (unvollständige) Fassung des Sanctus aus der Missa in C KV 259 = Nr. 13	270

ZUR EDITION

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

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

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

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

Von verschiedenen Fassungen eines Werkes oder Werkteiles wird dem Notentext grundsätzlich die als endgültig zu betrachtende zugrunde gelegt. Vorformen bzw. Frühfassungen und gegebenenfalls Alternativfassungen werden im Anhang wiedergegeben.

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

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

Der jeweilige Werktitel sowie die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebene Bezeichnung der Instrumente und Singstimmen zu Beginn eines jeden Stückes sind normalisiert, die Partituranordnung ist dem heutigen Gebrauch angepaßt; der Wortlaut der originalen Titel und Bezeichnungen sowie die originale Partituranordnung sind im Kritischen Bericht wiedergegeben. Die originale Schreibweise transponierend notierter Instrumente ist beibehalten. In den Vorlagen in c-Schlüsseln notierte Singstimmen oder Tasteninstrumente werden in moderne Schlüsselung übertragen. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (d. h. ♩ , ♪ statt ♩ , ♪); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung von der Notationsform her nicht möglich. Die NMA verwendet in diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift ♩ , ♪ 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 und den Kritischen Bericht.

Die Editionsleitung

VII

VORWORT

Der dritte Messenband der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA) enthält drei Kompositionen, KV 257, 258 und 259, die in der Zeit von vermutlich 1775 bis 1777 entstanden sind (= Nr. 11 bis 13). In der alten Gesamtausgabe der Werke Mozarts (AMA) erschienen diese Messen als Nr. 9 bis 11. Auf Grund authentischen Aufführungsmaterials, das für den Salzburger Domchor bestimmt gewesen ist und den Bearbeitern der AMA nicht bekannt war, konnten zu den Messen KV 258 und 259 zwei Oboen sowie drei Posaunen (die Oboen zu KV 258 mit von Mozart eigenhändig geschriebenen Aufлагestimmen und zu KV 259 aus einer zeitgenössischen Salzburger Abschrift) ergänzt werden.

Die Autographen der drei hier wiedergegebenen Messen sind in einem Konvolut vereinigt (Berlin/West: Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz), zu dem einst noch zwei weitere, ebenfalls in C-dur stehende Messen gehört haben. Die auf dem alten Deckblatt, einem grünblauen Schutzumschlag, angebrachte Etikette ist von Leopold Mozart beschriftet; bei jedem Werk steht auch das Incipit in der gleichen Reihenfolge, in der die Noten gebunden waren (siehe die Wiedergabe des Textes im Kritischen Bericht): KV 220 (196^b), 262 (246^a), 258, 259 und 257. Als Johann Anton André den handschriftlichen Nachlaß Mozarts im Jahre 1800 erwarb, fehlte bereits die erste Messe, KV 220 (196^b), sowie das erste Blatt der zweiten, KV 262 (246^a), die später dem Konvolut entnommen worden und zur Zeit verschollen ist¹.

In allen Auflagen des *Köchel-Verzeichnisses* sind bei der Zitierung der Messen KV 257, 258 und 259 die von Leopold Mozart geschriebenen Autorangaben, daneben die Datierungen (November bzw. Dezember 1776) angeführt, die den Anschein der Authentizität erwecken. In der Literatur findet sich nicht einmal eine Andeutung, daß diese Zeitangaben fragwürdig sein könnten. Übersehen bzw. nicht beachtet wurde, daß die Jahreszahlen auf den Autographen korrigiert, zum Teil mehrmals durchgestrichen sind und daß diese, ebenso die Namen der Monate, weder von der Hand Leopold Mozarts und noch weniger von der Wolfgangs stammen. Die analogen Korrekturen sind außerdem auf dem Deckblatt des Sammelbandes bei den Incipits zu finden. Bedürfte es eines weiteren

Beweises, daß die angebliche Entstehungszeit bzw. Beendigung der Kompositionen auf den Autographen weder von Mozart noch von dessen Vater geschrieben ist, wird dieser durch die im Haus André mehrfach angelegten Kataloge² erbracht: Als Franz Gleissner³ das Verzeichnis des Mozartschen Nachlasses – angeblich noch 1800 – verfaßte, notierte er im dazugehörigen Kommentar folgende Datierungen: zur Messe KV 257 „1781. im November“, zu KV 258 „1781. im December“ und zu KV 259 „1775. Salzburg im December“⁴. Dieselben Datierungen stehen im sogenannten Gleissner-André-Verzeichnis⁵, ferner in Johann Anton Andrés eigenhändigem Verzeichnis der Mozart-Manuskripte in deren Ordnung nach „Kasten“⁶ und im ersten Entwurf des sogenannten handschriftlichen André-Verzeichnisses⁷. Erst im „Entwurf“ Andrés sind die Jahreszahlen korrigiert: „1781“ zunächst in „1775“, dann in „1776“ (KV 257, 258) und „1775“ in „1776“ (KV 259). Das Jahr 1781 kann für eine Entstehung der Kompositionen KV 257 und 258 nicht ernsthaft in Betracht gezogen werden: aus stilistischen Gründen, nach dem Schriftbild und aus der Tatsache, daß von beiden Kompositionen in Salzburg hergestellte Aufлагestimmen existieren, die von Mozart Vater und Sohn revidiert worden sind. (Mozart hatte Salzburg 1780 verlassen.) Die von André zuletzt geschriebenen Jahreszahlen für die drei Messen, „1776“, kommen eher dem Sachverhalt nahe, wenngleich es sich um approximative Annahmen handelt. Die ebenfalls nicht authentischen Angaben der Monate, die André unverändert beließ: „November“ (für KV 257) bzw. „December“ (für KV

² Für die Übermittlung einer Synopse der Mozart-Verzeichnisse des Hauses André in Offenbach a. M. ist der Verfasser Herrn Dr. Wolfgang Plath, Augsburg, zu besonderem Dank verpflichtet.

³ Gleissner-Verzeichnis, Kommentar (Manuskript, Offenbach a. M.: André-Archiv).

⁴ Ob diese zweifellos unrichtigen Datierungen in Offenbach, von André oder Gleissner, oder in Wien, etwa von Abbé Maximilian Stadler, der bei der Sichtung und Verzeichnung des Mozartschen Nachlasses mitwirkte, geschrieben worden sind, ist zur Zeit nicht zu entscheiden. Gegen André scheint zu sprechen, daß dieser auf undatierte Autographen Jahreszahlen ohne Einerstellen schrieb, z. B. „176.“ auf die ersten Blätter von KV 44 (73^a), KV 78 (73^b), KV 79 (73^d), 117 (66^a) und KV 139 (47^a).

⁵ Kopie des Gleissner-Verzeichnisses mit Kommentierungen Johann Anton Andrés (Manuskript, Augsburg: Deutsche Mozart-Gesellschaft).

⁶ Manuskript, Frankfurt a. M.: Stadt- und Universitätsbibliothek. André legte ein „Kastenverzeichnis“ an, um eine Übersicht über den Inhalt der einzelnen „Kasten“ seiner Manuskript-Schränke zu ermöglichen.

⁷ Manuskript, Frankfurt a. M.: Stadt- und Universitätsbibliothek.

¹ Vgl. Vorwort zu NMA I/1 Abteilung 1, *Messen · Band 2*, S. XIVff. (*Anmerkung der Editionsleitung*: Das Autograph von KV 262 ist heute [1980], aufbewahrt in der Biblioteka Jagiellońska Kraków, wieder zugänglich.)

258 und 259), und nach denen Ludwig Ritter von Köchel die Reihung der Werke vornahm, sind irrelevant und rechtfertigen nicht die Vorverlegung der letzten, mit November bezeichneten Messe des Sammelbandes – KV 257 – vor die ursprünglich dritte Messe – KV 258 – mit der fiktiven Monatsangabe „im December“.

Die Einordnung der drei Messen dieses Bandes in das *Ceuvre* Mozarts nach dem Schriftbild ist problematisch. Wolfgang Plath äußert sich über die Schrift Mozarts in der Zeit von 1775 bis 1780⁸:

„Die Begrenzung dieses Zeitraumes bilden die beiden Münchner Opern Mozarts: die ‚*Finta giardiniera*‘ KV 196 einerseits, der ‚*Idomeneo*‘ KV 366 andererseits. Das ist ein gewaltiger Sprung in der Schriftentwicklung, wenn man die Endpunkte vergleicht; geht man die Bahn aber Schritt für Schritt ab, so wird man bald die Unmöglichkeit einer Zustandsbeschreibung der Handschrift von Jahr zu Jahr (. . .) einsehen müssen: die Bewegung der Schrift hat sich merklich verlangsam, die chronologischen Charakteristika bzw. Leitformen gelten über größere Zeitspannen hinweg. Es bleibt also nichts anderes übrig, als sich in der Beschreibung der Vorgänge diesen größeren Zeiträumen anzupassen.“

Nach den Kriterien der Schrift sind die drei Messen jedenfalls vor Mozarts Abreise nach Mannheim–Paris (im September 1777) entstanden. Skizzen zum Credo von KV 257 stehen auf der Verso-Seite eines Blattes, auf dem Mozart u. a. die Arie für Tenor „*Clarice cara mia sposa*“ KV 256 entworfen hatte⁹, die mit September 1776 datiert ist, was allerdings nicht ausschließt, daß Skizzen und Ausarbeitung der Messe erst in das nächste Jahr fallen können. Bei KV 258 und 259 gibt nur die Schrift Zeugnis für die Entstehung des Autographs, die in die Zeit von etwa 1775/76 weist.

Wenngleich Mozart im Autograph von KV 257 neben älteren auch modernere Schreibformen anwendet und die Komposition musikalisch sowie stilistisch dafür zu sprechen scheint, daß diese nach den Messen KV 258 und 259 entstanden ist – z. B. fällt auf, daß im Autograph von KV 257 erstmals Anweisungen für die

Mitwirkung von Posaunen eingezeichnet sind –, haben sich Editionsleitung und Bandherausgeber im Hinblick darauf, daß das Schriftbild eine Mischform zeigt und daß für eine gesicherte Einordnung andere, zur Zeit (1978) nicht zur Verfügung stehende Autographie mit zu berücksichtigen wären, entschlossen, die traditionelle Reihung der drei Messen beizubehalten.

*

Die Aufführungspraxis des Salzburger Domes ist in den Chorordnungen des 18. Jahrhunderts niedergelegt¹⁰. Demnach pontifizierte der Fürsterzbischof lediglich an den *Festa Pallii*¹¹, den Hauptfesten des Kirchenjahres. Nur an diesen Tagen kamen, von Ausnahmen abgesehen, *Missae solemnes* mit dem üblichen vollen Orchester zur Darbietung, mit Streichern (dem „Kirchentrio“, d. h. zwei Violinen, Bassi und Orgel), Oboen, Trompeten, Pauken, seltener auch Hörnern; hinzu kommen Posaunen, die, wie auch bei den *Missae breves*, im *Ripieno* mit Alto, Tenore und Basso *colla parte* geführt sind. Außerdem spielten zwei Chöre Trompeten und Pauken, wenn der Bischof seine Kirche betrat und wenn er diese nach dem Hochamt wieder verließ. Chor und Orchester musizierten in fünf Gruppen, davon vier auf den im 19. Jahrhundert abgetragenen Orgelemporen, die an die Eckpfeiler unterhalb der Kuppel des Presbyteriums angebaut waren; das fünfte Ensemble, der *Ripieno-Chor*, ferner eine diesen begleitende zweite Orgel sowie ein Kontrabaß nahmen ihren Platz unweit des Hauptaltars ein. An den im Direktorium festgelegten Feiertagen, an denen der Dompropst und der Domdekan zelebrierten, beschränkte sich das begleitende Orchester im allgemeinen auf das „Kirchentrio“; eine Ausnahme wurde dem Dompropst mitunter zugestanden, daß bei einem Hochamt eine *Missa solemnis*, neben Streichern und Orgel, jedoch nur mit Trompeten und Pauken, zur Aufführung gelangen konnte. – Die Hauptgottesdienste an den übrigen Feiertagen und an den Sonntagen, auf die kein Kirchenfest fiel, war – der kirchlichen Hierarchie entsprechend – den Kanonikern vorbehalten; den Gesang des Ordinarius begleitete lediglich das

⁸ Beiträge zur Mozart-Autographie II. – Schriftchronologie 1770 bis 1780, in: *Mozart-Jahrbuch 1976/77*, Kassel etc. 1978, S. 162.

⁹ Wolfgang Plath, *Bemerkungen zu einem mißdeuteten Skizzenblatt Mozarts*, in: *Festschrift Walter Gerstenberg zum 60. Geburtstag*, Wolfenbüttel und Zürich (1964), S. 146f. Das autographe Skizzenblatt enthält auf der Recto-Seite auch die Melodieskizze zu einer *ouverture per un' opera buffa* (vermutlich im Zusammenhang mit KV 256 stehend) sowie eine weitere Skizze, die zum Gloria von KV 257 gehören könnte. (Vgl. Anhang I/1–5, S. 267–269, und NMA II/7, *Arien* · Band 2, S. 182: Skizze zur Arie KV 256.)

¹⁰ Walter Senn, *Beiträge zur Mozartforschung*, in: *Acta musicologica*, Vol. XLVIII (1976), *Chorordnung für den Dom zu Salzburg im 18. Jahrhundert*, S. 210–219.

¹¹ Vgl. Vorwort zu NMA I/1 Abteilung 1, *Messen* · Band 2, S. VII f. Zu berichtigen ist, daß das Pallium eine über den priesterlichen Ornat um die Schultern gelegte handbreite weißwollene Binde ist, in die sechs schwarze Kreuze eingewebt sind und von der zwei Streifen über Brust und Rücken herabhängen.

„semi-Orchestra“, das sind nach der Chorordnung von 1746 fünf Violinisten, die neben den drei Posauern und dem Fagott auf nur einer Chorempore postiert waren.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts begann man, zunächst wohl nur vereinzelt, mit der Einführung von *Missae breves*, in deren Orchester neben dem „Kirchentrio“ Trompeten und Pauken, später auch Oboen mitwirkten. Diese Sonderform, die *Missa brevis* et *solemnis*¹², die in anderen Kirchen Österreichs und Süddeutschlands ebenfalls nachgewiesen ist, bevorzugte der Salzburger Fürsterzbischof Hieronymus Graf Colloredo (im Amt 1772–1803 [1812]). Nur eine Quelle gibt darüber Auskunft, der Brief Mozarts an Padre Martini, vom 4. September 1776, in dem es u. a. heißt¹³: „daß eine Messe mit Kyrie, Gloria, Credo, der Epistel-sonate, dem Offertorium und der Motette, dem Sanctus und Agnus Dei, und sei es auch die feierlichste, wenn der Feiert selbst zelebriert, nicht mehr als höchstens drei Viertelstunden dauern“ dürfe. Dabei müsse es „dennoch eine Messe mit allen Instrumenten, mit Trompeten, Pauken etc. sein“. Allerdings unterläßt es Mozart zu bemerken, daß der Erzbischof Ausnahmen nicht nur gestattete, sondern bisweilen Aufführungen solenner Messen sogar wünschte¹⁴. Dazu gehören z. B. Mozarts *Missa longa* KV 262 (246*), Michael Haydns *Missa in honorem S. Hieronymi* (Klafsky I/11) – nach dem Titel eine Widmung an den Erzbischof –, von der Leopold Mozart seinem Sohn einen ausführlichen Aufführungsbericht am 1. November 1777 nach Mannheim sandte und dabei sogar erwähnte¹⁵: die Messe „dauerte 5 viertl Stunde“; ferner Michael Haydns *Missa in honorem S. Ruperti* (Klafsky I/13), anlässlich der 12. Säkularfeier des Erzbistums, 1782, komponiert; vom letzten Salzburger Hofkapellmeister Luigi Gatti (im Amt 1782–1817) sind im Inventar der Musikalien des Domchors sogar 17 *Missae solennes* – neben vier *Missae solennes* et *breves* – eingetragen, Werke, die jedenfalls den Wünschen des Erzbischofs entsprachen.

Von den Messen dieses Bandes gehört KV 257 dem solennen Typus an, während KV 258 und 259 *Missae breves* et *solemnnes* sind. Die Feierlichkeit von KV 257 kommt, abgesehen von der Besetzung des Orchesters, in der größeren Ausdehnung der Komposition zum Ausdruck. In den textreichen Sätzen, Gloria und Credo, werden Verse oder Versteile durch Wiederholungen eindringlicher gestaltet; dies gilt insbesondere für den dritten Satz mit den Credo-Einschüben (siehe unten). Alfred Einstein will dieses Werk seines überwiegend schlichten Gepräges wegen sogar nur als *Missa brevis* einstufen¹⁶. Die Kompositionsweise hat sich jedenfalls gegenüber Mozarts älteren solennen Messen, KV 139 (47*) und KV 66, grundlegend gewandelt: Opernhafte Elemente fehlen, es gibt keine in sich geschlossenen Arien oder Soloabschnitte, keine Koloraturen, aber auch keine Fugen. Zieht man die große c-moll-Messe KV 427 (417*) – mit den koloraturreichen Solopartien und den einen breiten Raum einnehmenden Fugen – zum Vergleich heran, offenbart KV 257 keine Zwischenstufe in der Entwicklung des Mozartschen Personalstils, sondern manifestiert den lokalen Salzburger Messentypus in der genialen Abwandlung Mozarts. Außerdem ist es auffallend, daß Mozart in den mit März 1776 datierten *Litaniae de venerabili altaris Sacramento* KV 243 – weit entfernt von der Vertonung des Ordinariums KV 257 – koloraturreiche Arien, polyphone Abschnitte schreibt und das *Pignus futurae gloriae* als Doppelfuge gestaltet. In dem anscheinend im selben Jahr entstandenen doppelchörigen Offertorium „*Venite populi*“ KV 260 (248*) wird ein homophoner Mittelteil von kunstvoll gearbeiteten kontrapunktischen Abschnitten mit Echowirkungen umrahmt¹⁷. Einstein suchte den Kontrast zur Messenkomposition zu deuten¹⁸:

„Von dem doppelchörigen Offertorium [KV 260/248*] aus dem Frühjahr desselben Jahres [1776] ist die erste dieser Messen [KV 257] durch eine solche Kluft getrennt, daß man, würde man nur diese beiden Werke kennen, an zwei verschiedene Autoren glauben müßte. Nirgends wird unsere Ohnmacht, den Prozeß und Prozeß der Schöpfungen eines großen Meisters zu verfolgen, offenkundiger als in diesem Fall. Zwischen den beiden Kirchenwerken steht auch

¹² Vgl. Vorwort zu NMA I/1 Abteilung 1, *Messen · Band 2*, S. VII.

¹³ Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt (und erläutert) von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (4 Textbände = Bauer–Deutsch I–IV, Kassel etc. 1962/63), auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl (2 Kommentarbände = Eibl V und VI, Kassel etc. 1971); Band I, Nr. 323, S. 532f., Zeilen 30–35 (hier im italienischen Original).

¹⁴ Walter Senn, *Beiträge zur Mozartforschung*, in: *Acta musicologica*, Vol. XLVIII (1976), S. 208–210, 217.

¹⁵ Bauer–Deutsch II, Nr. 362, S. 96, Zeile 23.

¹⁶ Alfred Einstein, *Mozart. Sein Charakter – Sein Werk*, Zürich–Stuttgart 3/1956, S. 385.

¹⁷ Vgl. auch die *Vesperae solennes de Confessore* KV 339 aus dem Jahre 1780, in: NMA I/2/2, *Vespere und Vesperpsalmen*.

¹⁸ Alfred Einstein, a. a. O., S. 385.

kein Werk, das als Brücke über die Kluft dienen könnte.“

Im Kontrast zwischen der Missa solemnis KV 257 – dies gilt auch für KV 258 und 259 – und der Litanei sowie dem Offertorium tritt jedoch eine ganz andere Ursache zutage: Die Anordnungen des Fürsterzbischofs Colloredo für die Kürze der Vertonungen und den damit verbundenen Beschränkungen bezogen sich offensichtlich nur auf Messen, nicht aber auf andere Kirchenwerke (nur dann, wenn es sich um Litaneien oder Vespere handelte, die nicht für ein Hochfest bestimmt waren, kam eine Komposition in der Anlage einer Brevis-Form zur Darbietung, wie etwa Leopold Mozarts Sakramentslitanei in C¹⁹).

In den Missae breves et solemnes KV 258 und 259 äußert sich das Bestreben nach Kürze in den textreichen Sätzen, in denen Wiederholungen, einerseits der Tradition folgend, nur an inhaltlich bedeutsamen Stellen im Credo bei „*descendit*“ und „*non erit finis*“ begegnen; andererseits können einzelne Worte, musikalisch bedingt, zur Ausfüllung einer Phrase, mitunter zugleich mit einer Steigerung verbunden, wiederkehren. Etwas breiter gestaltet sind die Abschlüsse von Credo und Gloria, erreichen aber nicht die Ausdehnung wie in Mozarts älteren Kompositionen der Brevis-Form. Die auf die Motettenkomposition des 16. Jahrhunderts zurückgehende Technik der Polytextur, des gleichzeitigen Absingens verschiedener Texte, fand insbesondere in die Missa brevis Eingang und wurde bis ins 19. Jahrhundert keineswegs als liturgiewidrig angesehen. Polytextur wendete Mozart in der Messe KV 259 an: Gloria, Takte 12 bis 14, 26 bis 29, und Credo, Takte 62 bis 66. Eine weitere an die Polytextur erinnernde Technik für eine schnellere Abwicklung des Textes kann durch eine Überschneidung der Singstimmen erzielt werden, wenn bei zwei aufeinanderfolgenden Soli die zweite Stimme bereits einsetzt, bevor die erste ihre Phrase beendet hat (KV 258, Credo, Takte 110, 114, 116).

In den Messen dieses Bandes ist das Gloria ohne Takt- und Tempoänderung durchkomponiert, während der innere Höhepunkt des Credo, von der Menschwerdung und Kreuzigung Christi, als selbständiger Abschnitt herausgehoben wird. Überraschend erscheinen Stimmungswechsel und Ausdeutung des „*Et incarnatus*“ in KV 257, Takte 80 bis 104: sicilianoartig, mit wiegenden Rhythmen, wird eine

Hirtenszene, zugleich das Irdische, vergegenwärtigt. Liturgisch bedingt scheinen, gegenüber der Kürze des Sanctus, die in keinem Verhältnis zu den wenigen Textworten stehenden ausgedehnten Vertonungen des Benedictus zu sein (KV 257: 30 zu 89 Takte, KV 258: 31 zu 87 Takte, KV 259: 38 zu 77 Takte). Auch die ersten Sätze des Ordinariums erreichen nicht den Umfang des Benedictus. Das kürzeste von Mozart komponierte Kyrie gehört zu KV 259 und umfaßt 29 Takte. Im Gegensatz zu den übrigen Messen ist im Agnus Dei von KV 258 dem „*dona nobis pacem*“ kein eigener Abschnitt zugeteilt; es wird in den Satz integriert. Das Benedictus der Messe KV 259 bereicherte Mozart durch eine obligate Orgel, die mit den Streichern alterniert oder die Singstimmen mit Figurationen umspielt.

Eine nur untergeordnete Rolle spielt der Kontrapunkt, der, weit entfernt vom Prunkstil der Fugen in der *Missa longa* KV 262 (246^a), einen neuen Sinn erhält und sich der schlichteren Tonsprache der drei Messen unterordnet. Er beschränkt sich auf Fugati mit vier bis fünf Themeneinsätzen, die mitunter freier behandelt sind (KV 257, Credo, „*sub Pontio Pilato*“, „*Et vitam*“; KV 258, Kyrie, Takte 21 bis 28, 59 bis 68, Gloria, „*Cum Sancto Spiritu*“, Sanctus, „*Hosanna*“), ferner auf Imitationen (KV 257, Sanctus, „*Hosanna*“; KV 258, Gloria, „*Domine Deus, Agnus Dei*“, Benedictus, Takte 42 bis 45, 48 bis 51, Agnus Dei, Takte 27 bis 29, 29 bis 32) und auf polyphon aufgelockerte Stimmführungen (z. B. KV 257, 258, Benedictus).

Unter den Gesangssoli überwiegt die Vierstimmigkeit. Das Benedictus von KV 258 ist durchweg für Einzelstimmen (mit eingestreuten Tutti-Blöcken) vertont. Im übrigen erscheinen Soli nur selten und sind von geringer Ausdehnung, insbesondere dann, wenn es sich nur um eine Stimme handelt; das längste Solo einer Einzelstimme erstreckt sich über sieben Takte (KV 258, Credo, Takte 101 bis 107, 108 bis 111). Solistisch vertont sind im Gloria KV 257 die Takte 34 bis 57; hier folgt dreimal auf eine Stimme litaneienartig ein vierstimmiges Solo. Im Gloria KV 259 treten zu einer Solostimme in kurzen Zwischenräumen eine zweite, dritte und vierte (Takte 24 bis 32, 59 bis 66). Im Credo KV 258, Takte 101 bis 119, alternieren Sopran und Alto, während in den Agnus-Dei-Sätzen Tutti und vierstimmige Soli (KV 257, 258) bzw. einstimmige Soli und Tutti (KV 259) einander ablösen.

Trotz mancher unterschiedlicher Eigenheiten in den drei Messen – auch abgesehen davon, daß KV 257 als solenne Credo-Messe konzipiert ist – treten in deren

¹⁹ Herausgegeben von Max Seiffert, in: *Denkmäler der Tonkunst in Bayern IX/2*, S. 188–254.

Charakter gemeinsame Züge hervor. Unabhängig davon, ob diese Kompositionen vor oder nach der Messe KV 262 (246^a), deren Datierung ebenfalls nicht autograph gesichert ist, entstanden sind, offenbaren sie eine Zäsur in Mozarts Vertonungen des Ordinariums, wie dies auch bei KV 192 (186^f), allerdings ohne weiterreichende Folgen, festzustellen ist. Die auffallend geänderte Aussageform veranlaßten Hermann Abert und Alfred Einstein, von einer „*liedmäßigen Gestaltung*“ bzw. „*Liedmesse*“ zu sprechen²⁰, womit offenbar die Schlichtheit der Melodik zum Ausdruck gebracht werden soll. Kritisch äußerte sich Abert²¹ zur Messe KV 259: sie „*treibt die Einfachheit bis zur Trockenheit*“, während in KV 258 „*schon die weit sorgfältigere kontrapunktische Arbeit zeigt, daß Mozart hier mehr bei der Sache war*“. Trotzdem fesselt auch in diesen Werken die Leichtigkeit einer ungewöhnlichen Produktivität und die Sicherheit des künstlerischen Intellekts.

Hermann Abert²² wies darauf hin, daß die bis 1777 komponierte Kirchenmusik Mozarts keinem bestimmten Typus verpflichtet sei: „*Kaum zwei dieser Stücke sind sich stilistisch vollkommen gleich.*“ Die Vielseitigkeit gilt ebenso für den formalen Bereich und ist auch in den vorliegenden drei Messen festzustellen. Geschlossene Formen, feststehende musikalische Modelle, begegnen selten, wie in den Kyrie-Sätzen KV 257 und 259. Den ersten eröffnet eine langsame Einleitung; der Hauptteil, mit einem seiten-satzartigen „*Christe*“ in der Dominante, schließt in der Tonika und wird darauf wörtlich wiederholt; nochmals erscheint der unveränderte Hauptgedanke, an den sich eine kurze Coda anschließt. Das Kyrie KV 259 leitet im ersten Teil zur Dominante über, während die ohne Durchführung einsetzende Reprise in der Tonika verläuft. Dreiteilig sind zwei Benedictus-Sätze angelegt: In KV 257 moduliert der erste Teil zur Dominante; der zweite knüpft an die Schlußtake an, auf die eine gegensätzliche Episode folgt. Die Reprise schließt ohne Modulation in der Tonika. Das Benedictus KV 258 erinnert an eine Frühform des Sonatensatzes: Die Exposition endet in der Dominante, in der die Reprise einsetzt; eine durchführungsartige,

zum Teil freie Erweiterung leitet zur Tonika über, in der dann jener Teil der Exposition folgt, der zuerst in der Dominante gestanden hat.

Größere Formmodelle, wie solche (wenn auch nicht immer in strenger Ausarbeitung) im zweiten Messenband der NMA nachzuweisen waren (siehe dort Vorwort, S. X), fehlen unter den vorliegenden Messen. Oft nur wenige Takte einer Reprise oder einer anderen aus dem ersten Teil herausgegriffenen Episode erwecken – wie eine Reminiszenz – den Eindruck einer Abrundung. Die Gloria-Sätze und die Außenabschnitte des Credo werden als ein der Feierlichkeit und Würde des Textes gemäßes musikalisches Gesamtbild entworfen, in dem Ausdeutungen einzelner Verse kaum Berücksichtigung finden. Ostinatoartige Führungen bzw. Figurationen der Streicher betonen in den Credo-Sätzen KV 258 und 259, von den Mittelteilen abgesehen, die musikalische Einheit, ohne sich am Ausdruck im einzelnen zu beteiligen; lediglich in KV 258 ist „*descendit*“ und „*Et resurrexit*“ tonmalerisch in das Ostinato verwoben.

Zu den Sätzen, die eine Reprise andeuten, gehört das in vier Abschnitte gegliederte Gloria KV 257. Auf die freie Einleitung durch Chor und Orchester mit einem kontrastierenden Mittelteil folgt eine Soloepisode; „*Qui tollis*“ wird als Chorsatz herausgehoben, begleitet von einer ostinatoartigen Figuration, unisono in den Violinen und, dazu nachschlagend, im Instrumentalbau deren reduzierte Grundform. Mit „*Quoniam*“ setzt die Reprise ein, jedoch nur von acht Takten (= Takte 81 bis 88), die dann frei weitergeführt werden. Unvermittelt erscheinen im Verlauf des „*Amen*“ wie eine Reminiszenz die Takte 9 bis 13 (= Takte 99 bis 103).

In Mozarts sogenannter kleiner Credomesse (KV 192/186^f) unterbrechen die Credo-Rufe nicht nur parentheseartig den Text, sondern ihr Viernotenmotiv wird auch der Vertonung von Versen zugrundegelegt und damit in den Satz integriert. Ein anderes Prinzip wendet Mozart in KV 257 an. Die emphatischen Credo-Wiederholungen, deren Eindringlichkeit durch dynamische Abstufung, durch die Echowirkung *forte* – *piano* gesteigert wird, treten selbständig auf, im Sinne einer Bekräftigung der Glaubensartikel, wie ein „*liturgisches Motto*“ (Abert²³). Von den achtzehn Einschüben erscheinen drei in der Grundform, die übrigen in Varianten, die von der Umkehrung (*piano* – *forte*) bis zu melodischen Abwandlungen reichen; z. B. können Credo-Rufe in einer oder in zwei

²⁰ Hermann Abert, *W. A. Mozart*, Leipzig 6/1923, Teil I, S. 494: „*Statt der opernhafte Einflüsse macht sich der Geist des deutschen Liedes bemerkbar, er verleiht dem Ganzen seinen stillen, traulichen Charakter, der vor allem auch jedem Übermaß aus dem Wege geht. Von hier führt der Weg zu Schuberts ersten Messen hinüber.*“ – Alfred Einstein, a. a. O., S. 385.

²¹ Hermann Abert, a. a. O., S. 495.

²² Ebenda, S. 501.

²³ Ebenda, S. 494.

Stimmen den fortlaufenden Text in Polytextur begleiten (Takte 47 bis 50, 51 bis 54, 176 bis 179, 180 bis 183, 262 bis 263, 264 bis 265, 266 bis 269). Neben den Credo-Rufen, die den Außenteilen des Satzes ein vereinheitlichendes Gepräge geben, setzt mit „*Credo – Et resurrexit*“ die Reprise ein (Takte 1 bis 42 = Takte 131 bis 172), die ab Takt 160 wie in einem Sonatensatz in die Unterdominante überleitet. Bemerkenswert ist, daß der bereits wiederholte seitensatzartige Gedanke, Takte 20 bis 27, unvermittelt neuerdings erscheint (= Takte 247 bis 253), ohne daß in den Textworten ein gemeinsamer inhaltlicher Bezug bestehen würde. Ein weiteres das Gefüge des Satzes abrundendes Element ist eine eintaktige Überleitungsfigur an Nahtstellen, deren Gewichtigkeit durch Forte hervorgehoben wird (Takte 28, 72, 130, 158, 271). – In den Außenabschnitten des Credo KV 258 ist der Chorsatz akkordisch durchkomponiert und zeigt kaum Entsprechungen. Die Vereinheitlichung der Komposition bestimmt eine unisono in den Violinen und im Instrumentalbauß mit gewichtigen Achteln dahinschreitende ostinatoartige Figur (Takte 1 bis 14, 19 bis 25 usw.), die durch eine achtmal auftretende kontrastierende Nebengruppe (Takte 15 bis 18, 26 bis 30 usw.) unterbrochen wird. Die einzige, auf zwei Stimmen verteilte Soloepisode²⁴, beginnend „*Et in Spiritum*“ (Takte 101 bis 119), wird nur von der als Gegenstimme geführten 1. Violine, die ein zweitaktiges Motiv abwandelt, und von der 2. Violine, deren Achtel an die ostinatoartige Figur anklängen, begleitet. Während sich die Eröffnung des dritten Abschnittes, „*Et resurrexit*“, trotz der ostinatoartigen Führungen in den Streichern, als Scheinreprise erweist, setzt die tatsächliche Reprise mit „*Et unam sanctam*“ ein; sie umfaßt nur zwölf Takte (Takte 1 bis 9, 13 bis 15/1 = 120 bis 131/1). – In den Außenabschnitten des Credo KV 259 stehen über dem vorwiegend akkordisch-deklamierenden Chor dominierend die Violinen, die in schnellen Notenwerten unisono Figurationen eines Halbtaktmotivs ausführen; die Bassi schließen sich korrespondierend an. Diese Technik ist offenbar eine Weiterbildung der ostinatoartigen Begleitung. Die später bei Kleinmeistern zu stereotyper Formelhafte gewordenen Umspieldes des Chorsatzes, „*die rauschend figurierten Violinen, die hüpfenden und springenden Grundbässe*“ lehnte Johann Georg Albrechtsberger²⁵ als veraltet ab. Die

Reprise setzt Takt 45 ein, beschränkt sich aber auf vier Takte des modifizierten Chorsatzes und die Figurationen, die im weiteren Verlauf bei Gesangssoli („*Et in Spiritum*“, wie in KV 258) von einer zurücktretenden Begleitung abgelöst werden. – Das Benedictus der Messe KV 259 ist in der Form A – B – A – C angelegt; in der Takt 34 einsetzenden Reprise erscheinen lediglich acht Takte.

Die Vertonung des Agnus Dei legt eine mit den Versen übereinstimmende Dreiteiligkeit nahe; die letzte Bitte, „*dona nobis pacem*“, wurde in der Regel als selbständiger Abschnitt, als freudig-beschwingter Ausklang – dem Finale einer Sinfonie ähnlich – gestaltet. In den vorliegenden Messen verläßt Mozart insoweit die Tradition, als er den Dona-Abschnitt in engere Beziehung zu den ersten Versen des Agnus Dei setzt (KV 257, 258) und diesem ein ernsteres Gepräge verleiht. Der Satz aus KV 257 hat die Anlage: A (*Agnus*) – B (*miserere*) – C (*Agnus*) – B (*miserere*) – A (*Agnus*); das darauf folgende „*dona*“ steht im Zusammenhang mit dem Teil B (*miserere*): in schnellerem Zeitmaß und dem geänderten Takt angepaßt werden die Takte 13 bis 19 aufgenommen (= Takte 56 bis 60), die auch den Stimmungsgehalt des Satzteilens, bis auf einige auflockernde Episoden, maßgebend beeinflussen. Im weiteren Verlauf erscheint eine wörtliche Entsprechung: Takte 76 bis 84 und 85 bis 93. Unvermittelt treten Reminiszenzen auf: Takte 66 bis 71 (= Takte 101 bis 106) und Takte 56 bis 60 (= Takte 110 bis 114), d. i. der Beginn des „*dona*“, der unverkennbaren Abwandlung des „*miserere*“, die den Satz beschließt. – In KV 258 stehen Sechzehntelfigurationen, z. T. im Unisono der beiden Violinen, über dem Gesang. Der erste Versteil, die Anrufung, erscheint dreimal analog (Tonika – Dominante – Tonika), während die beiden „*miserere*“ (Solo – Chor) unterschiedlich konzipiert sind. Ohne Takt- und Tempowechsel schließt das „*dona*“ an, in dem sich kaum ein Stimmungswechsel abzeichnet. – Im Agnus Dei KV 259 werden drei Takte des Vorspiels für Vers 1 und 2 (in der Unterdominante) übernommen; Vers 3 greift zwar das Ausgangsmotiv wieder auf, führt es aber anders weiter. „*Dona*“ ist als selbständiger Satz gearbeitet, den ein auf Solo und Chor verteilter Vordersatz eröffnet, dessen analoger Nachsatz in die Dominante überleitet. Eine freie Weiterführung wird nach einem seitensatzähnlichen Gebilde verkürzt wiederholt (Takte 51 bis 54); eine Abrundung bewirkt der wiederkehrende Beginn des „*dona*“ (Takte 24 bis 27 = 62 bis 65). Die übrigen Sätze sind ohne Reprise frei durchkom-

²⁴ Im Mittelteil, „*Et incarnatus*“, sind weitere acht Takte solistisch vertont.

²⁵ *Sämtliche Schriften*, hrsg. von Ignaz von Seyfried, 2/1837.

poniert; mitunter können einige Takte aus dem ersten Abschnitt eines Satzes in dessen weiterem Verlauf als Reminiszenz wieder auftauchen. Unvermittelt erscheinen im Kyrie KV 258 die Takte 13 bis 16 (= Takte 43 bis 46) und nach einer Unterbrechung deren Fortsetzung, Takte 17 bis 28 (= Takte 55 bis 66). Über den Singstimm des Gloria KV 258 entfaltet sich eine Sechzehntelbewegung in den Violinen, die bei den Gesangssoli etwas zurücktritt, selten aber Ansätze zu Entsprechungen zeigt (Takte 6 bis 8, 17/18, 37/38, 45 bis 49) und nur zum Fugato „*Cum Sancto Spiritu*“ aussetzt. Abrundend wirkt eine unisono Überleitungsfigur an Nahtstellen, wenn der Gesang pausiert (Takte 10, 27/28, 33/34, 39/40). Eine obligate Begleitung in den Streichern, sowohl zu den Soli als auch zum Tutti, erscheint vorübergehend im Gloria KV 259 (Takte 15 bis 18, 22 bis 28, 41 bis 44, 49 bis 51, 76 bis 78). Ohne textliche Beziehungen, auch musikalisch kaum von Bedeutung, sind die Reminiszenzen der Takte 5 bis 8 (= Takte 71 bis 74) und der Takte 11 bis 14 (= Takte 59 bis 63). Die Sanctus-Sätze sind ebenfalls frei konzipiert. In KV 257 gibt eine obligate Figur der Violinen, deren Gewicht synkopisch mit Akzenten hervorgehoben wird, dem Satz einen Zusammenhalt (Takte 1/2, 5/6, 9 bis 15); die analoge Wendung erscheint sogar im „*Hosanna*“, in anderem Zeitmaß. Während im Benedictus KV 258 die Wiederholung des „*Hosanna*“-Teils etwas verkürzt wieder erscheint (Einsatz mit Takt 21 des Sanctus), wendet Mozart in KV 259 ein ungewöhnliches Verfahren an: aus dem „*Hosanna*“ des Sanctus mit der Vorzeichnung Allegro-Alla breve werden die Takte 16 bis 23 und 32 bis 38 in das im Dreivierteltakt stehende „*Hosanna*“ des Benedictus, rhythmisch und melodisch etwas umgestaltet, aber immer noch deutlich erkennbar, übernommen (= Takte 63 bis 77).

*

Die Missa KV 257 (= Nr. 11) trägt die nicht authentische Datierung 1776 (siehe oben) und dürfte Ende 1776 oder in der ersten Hälfte des Jahres 1777 entstanden sein. Auf dem von Leopold Mozart beschrifteten Umschlagblatt des alten Sammelbandes mit den fünf Messen in C²⁶, auf dem das Werk als letztes angeführt erscheint, ist es wie KV 262 (246^a) als *Missa longa* bezeichnet. Damit soll zum Ausdruck gebracht werden, daß die Messe ein ausgedehnteres

²⁶ Siehe oben den Beginn des Vorwortes (2. Absatz) mit Anmerkung 1.

Werk ist und nach der üblichen, von Mozart aber aus unbekanntem Gründen nicht angewendeten Nomenklatur in die Kategorie der *Missa solemnis* gehört. Während die Tradition KV 262 (246^a) den Leopold Mozartschen Titel beließ, bekam KV 257 die ihrem Typus entsprechende Bezeichnung *Große Credo-Messe* (im Gegensatz zur *Kleinen Credo-Messe* KV 192/186^b). Die Komposition zählt zu den im 18. und bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts handschriftlich am verbreitetsten Messen Mozarts (siehe den Kritischen Bericht) und erschien auch im Typendruck (siehe unten). Trotzdem sind keine zeitgenössischen Erwähnungen dieses zu den bedeutendsten Kirchenkompositionen Mozarts zählenden Werkes zutage gekommen. Otto Erich Deutsch²⁷ zitiert es nur im Zusammenhang mit der Annahme, daß zum Verkaufsangebot neuer Musikalien, das Johann Traeg in der *Wiener Zeitung* am 11. August 1792 erscheinen ließ, auch die Messen KV 257, 258 und 259 gehört haben. Erich Schenk²⁸ setzt sich nachdrücklich dafür ein, daß KV 257 jene Messe gewesen sei, die am 17. November 1776 im Salzburger Dom erklang, als Ignaz Joseph Graf von Spaur, ein langjähriger Bekannter der Familie Mozart, zum Koadjutor und Administrator des Bistums Brixen sowie zum Titularbischof von Chrysopol geweiht wurde. Wenngleich Schenk bei seinem Versuch, KV 257 als „*Spaur-Messe*“ zu deklarieren, auch eine mögliche Tonsymbolik in Beziehung zur Person des Neugeweihten, als Verkünder des Credo, nicht ausschließt, würde die Feierlichkeit des Ereignisses doch für eine repräsentativere Vertonung des Ordinariums, wie die *Missa longa*²⁹, sprechen.

KV 257 wurde in den *Œuvres complètes* bei Breitkopf & Härtel als *Messe No. II en Partition* gedruckt; die erste Ausgabe trägt keine Verlagsnummer, die zweite, 1803 erschienene, die Verlagsnummer 385. Die Angabe zu dieser Edition in KV³⁻⁶ „ohne das Credo und mit verstümmeltem Benedictus“ trifft nicht zu. Das Credo ist in der Ausgabe enthalten, aber gekürzt und zum Teil bearbeitet. Im Credo fehlen 105 Takte des Originals; davon sind 76 Takte eliminiert, das sind die Credo-Rufe und einzelne Wieder-

²⁷ Mozart. *Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch (= *Dokumente*, NMA X/34), Kassel etc. 1961, S. 407.

²⁸ *Ein unbekannter Brief Leopold Mozarts* = Österreichische Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, Sitzungsbericht 225, Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, Heft 1 (1947), S. 9f.

²⁹ Walter Senn, *Beiträge* . . . , a. a. O., S. 225ff.

holungen von Phrasen; hinzu kommen 29 Takte Neufassungen. Im Benedictus fehlen die Takte 28 bis 62, die eine Überleitung von vier Takten ersetzen. Die Bearbeitung läßt auf einen nicht unversierten Komponisten schließen und ist keineswegs etwa vom Verleger (Breitkopf & Härtel) in Auftrag gegeben bzw. veranstaltet worden. Der Vorgang läßt sich folgendermaßen rekonstruieren: Maria Anna Reichsfreinin von Berchtold zu Sonnenburg, damals noch in St. Gilgen, stand mit Breitkopf & Härtel in Verbindung und suchte durch Vermittlung eines Salzburger Freundes aus den Beständen der „fürstlichen Hofmusikalien“ für den Verlag Copiaturen von Werken ihres Bruders anfertigen zu lassen. Ihrem Schreiben an Breitkopf & Härtel vom 29. Oktober 1800 legte sie zwei „Conti“ von der Hand des Notenkopisten bei³⁰: „Abgeschriebener Musickstücke von H: v: Mozart.“ Darunter sind drei Messen „in C: mit Oboe etc.“ bzw. „mit Oboè Clarini“. Da Marianne Berchtold ausdrücklich bemerkt³¹, „daß diese Musikalien von dem fürstlichen Hofmusikalien sind abgeschrieben worden“, können die Vorlagen nur aus den Beständen des Domchors stammen. Im *Catalogus Musicalis in Ecclesia Metropolitana* sind vier Messen in C angeführt, von denen eine, KV 220 (196^b), da ohne Oboen, entfällt. Somit verbleiben KV 257, 258 und 259 (in den Aufлагestimmen ebenfalls mit zwei Oboen, siehe unten). Die Vorlage der *Großen Credo-Messe*, die Mozarts Schwester kopieren ließ, ist noch im Archiv des Domchors vorhanden³². Überraschend ist die Feststellung der Tatsache, daß die Stimmen die analogen Bearbeitungen und Kürzungen in Credo und Benedictus wie die Ausgabe bei Breitkopf & Härtel aufweisen. Die Noten sind von der Hand des Kopisten B³³ um 1785 geschrieben. Ernst Hintermaier³⁴ identifiziert den Kopisten B mit Joseph Richard Estlinger (um 1720–1791), der seit 1760 als Mitglied der Salzburger Hofkapelle und als Hofkopist tätig war. Estlinger arbeitete wiederholt für Mozart; zahlreiche Abschriften von seiner Hand sind noch erhalten. Damit ist erwiesen, daß die „verstümmelten“ Sätze der *Großen Credo-Messe* in Salzburg entstanden und durch Mozarts Schwester an den Verlag gelangt sind. Gewiß war der Kopist an der Bearbeitung nicht

beteiligt – ob etwa Michael Haydn oder Luigi Gatti oder ein anderer Salzburger Komponist, das bedarf noch einer stilkritischen Untersuchung³⁵.

Die Missa KV 258 (= N r. 12) ist auf dem Autograph nicht authentisch datiert mit *nel mese Decembre 1776* (siehe oben) und dürfte um 1775/76 entstanden sein. Leopold Mozart schrieb auf das Autograph den Titel *Missa*, auf den alten Umschlag des Sammelbandes zum Incipit jedoch *Missa brevis* – ein Zeichen der Uneinheitlichkeit und Unsicherheit der Nomenklatur; das Werk ist zwar in der Brevis-Form komponiert, außerhalb des Kirchentrios wirken aber auch weitere Orchesterinstrumente mit, die es dem Typus brevis et solemnus zuordnen. Einstein³⁶ spricht ohne nähere Begründung davon, es sei die *Spaur-Messe*³⁷, was von Schenk mit Recht zurückgewiesen wird. In der neueren Literatur erscheint das Werk bisweilen, jedenfalls unzutreffend, mit dem Untertitel *Piccolomini-Messe*³⁸. Die Entstehung bzw. Erfindung dieses Titels ist bisher nicht geklärt. – Auch von dieser Messe sind keine zeitgenössischen Aufführungsberichte oder andere Nachrichten bekannt geworden. Otto Erich Deutsch (siehe Anmerkung 27) nahm an, daß die Messe zu den von Johann Traeg in der *Wiener Zeitung* vom 11. August 1792 angebotenen Musikalien gehörte. Auch vom Wiener „Hoftheatral“-Kopisten Wenzel Sukowaty wurde sie handschriftlich vertrieben. – Mozart ergänzte das Orchester durch zwei Oboen, deren Aufлагestimmen von seiner Hand geschrieben sind und bei der Primärschrift liegen. Marianne Mozart schenkte diese sowie auch andere Noten nach dem Tode des Vaters, 1787, den Chorherren des Stiftes Heilig Kreuz zu Augsburg³⁹. Die Stimmen der beiden

³⁵ Die gekürzte Fassung des Credo KV 257 ist in KV⁶ irrtümlich unter „Zweifelhafte und unterschobene Werke“ als *Credo solemne* Anh. C 3.23 verzeichnet. – In KV¹ wird ebenfalls das Incipit der gekürzten Fassung des Credo, jedoch mit der tatsächlichen Anzahl der Takte des Autographs, angeführt.

³⁶ A. a. O., S. 386.

³⁷ In KV⁶, S. 269f., heißt es zu KV 258: „Diese Messe ist die von Leopold Mozart am 28. Mai 1778 erwähnte Spaur-Messe . . . Die Spaur-Messe kann nur eine C-dur-Messe gewesen sein, da Leopold das Kyrie der Orgelsolo-Messe (259), die ebenfalls in C-dur steht, durch das der Spaur-Messe ersetzt. Die Besetzung stimmt völlig überein.“

³⁸ So bei Otto Schneider und Anton Algotzy, *Mozart-Handbuch*, Wien 1962, S. 89.

³⁹ Walter Senn, *Die Mozart-Überlieferung im Stift Heilig Kreuz zu Augsburg*, in: *Neues Augsburgs Mozartbuch = Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben*, Band 62/63, 1962, S. 353. Hier auch Faksimiles des Autographs der Oboe I, S. 1 und 6 (S. 362, 363).

³⁰ Bauer–Deutsch IV, Nr. 1317, S. 378f., Zeilen 50–52, 54, 69–71.

³¹ Bauer–Deutsch IV, Nr. 1317, S. 377, Zeilen 14–16.

³² Salzburg, Konsistorialarchiv, alte Signatur: W. A. Mozart V.

³³ Nach der Klassifizierung von Walter Senn in: *Neues Augsburgs Mozartbuch = Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben*, Band 62/63, 1962, S. 336.

³⁴ *Die Salzburger Hofkapelle von 1700–1800. Organisation und Personal*, Phil. Diss. Salzburg 1972 (mschr.), S. 91ff.

Oboen scheinen keinem Kopisten zugänglich gewesen zu sein, da eine Abschrift bisher nicht zutage gekommen ist. – Als Komposition, in der die Verselbständigung des Chores gegenüber dem Orchester, das gewissermaßen der Träger einer eigenen durchlaufenden musikalischen Idee ist, merkliche Fortschritte macht, erreicht die Messe zwar nicht die Höhe von KV 257, deren breitere Gestaltungsmöglichkeit Mozart zu einer intensiveren, textnäheren Ausarbeitung angeregt haben mag. Nach Théodore de Wyzewa und Georges Saint-Foix⁴⁰ sei diese Messe „une des plus simples et des plus religieuses qu’ait écrites Mozart, est déjà d’un style tout autre que les précédentes“ (d. h. KV 257, 259). Obwohl die Autoren deren Entstehung im Dezember 1776 nicht bezweifeln, vertreten sie die Ansicht, das Werk sei seines völlig anderen Stils wegen nach KV 259 entstanden.

Die Missa KV 259 (= Nr. 13), wegen der solistischen Mitwirkung der Orgel im Benedictus als *Orgelsolo-Messe* bekannt, dürfte wie KV 258 um 1775/76 komponiert worden sein⁴¹. Wyzewa–Saint-Foix sind der Ansicht⁴², der Stil dieses Werkes entspreche genau („exactement“) dem der Credomesse KV 257, „mais traité rapidement, et tout rempli de procédés qu’on vient déjà de voir dans l’autre messe. Avec cela, des morceaux très courts, d’un métier et d’une expression très nets, mais simples et faciles. On dirait vraiment une imitation, simplifiée et réduite, de la messe précédente“ (= KV 257). Die Autoren reihen diese Messe daher vor KV 258 ein. – Am 17. Mai 1778 weihte der Fürsterzbischof Colloredo seinen Vetter Anton Theodor Graf Colloredo-Mels und Wallsee zum Erzbischof von Olmütz. Der Kirchenfürst hatte keinen Kommissionsauftrag einer Messe für die Konsekration erteilt und die Auswahl Leopold Mozart, der in dieser Woche den Dienst als Kapellmeister versah, überlassen. Leopold berichtet darüber am 28. Mai 1778 an Frau und Sohn in Paris⁴³: „ich machte des Wolfg: Messe mit dem Orgl Solo: das kyrie aber aus der Spaur Messe; ließ sie schrei-

ben, und bekam die 6 ducatten richtig.“⁴⁴ Leopold ersetzte das Kyrie durch das der Spaur-Messe offensichtlich deshalb, weil dieser Satz aus KV 259 zu kurz und zu wenig feierlich war. Nicht auszuschließen ist ferner, daß Vater Mozart des Anlasses wegen das Orchester durch 2 Oboen verstärkte (siehe unten). Während Leopold Mozart auf dem alten Titelblatt des Messenkonvoluts zum Incipit von KV 259 *Missa brevis* notierte, erscheint das Werk im Salzburger *Catalogus Musicalis in Ecclesia Metropolitana* mit der Beifügung „Solenis“⁴⁵. Das dazugehörige Stimmenmaterial ist noch vorhanden und vom Kopisten B geschrieben (nach Ernst Hintermaier Joseph Richard Estlinger). Dem Kopisten diene aber nicht das Autograph als Vorlage⁴⁶, sondern eine Abschrift, in die bereits Kürzungen des Benedictus (Takte 30 bis 33 und 48 bis 61) eingezeichnet waren. Ob diese Eliminierungen von der Hand Mozarts stammen, ist zwar nicht feststellbar, aber immerhin anzunehmen. Partituren und Stimmenabschriften dieser Messe mit den analogen Kürzungen im Benedictus sind mehrfach nachzuweisen, u. a. in Prag (Staats- und Universitätsbibliothek), Bestand Kreuzherrenkloster in Prag und Bestand Schwarzenberg in Krumau, ferner in Salzburg (Archiv der Kollegienkirche und Bibliothek der Internationalen Stiftung Mozarteum). Daneben existieren aber auch Noten mit dem ungekürzten Benedictus. Demnach sind Abschriften vor und nach den Kürzungen hergestellt worden. Ein analoger Fall liegt in der Überlieferung der Missa brevis KV 140 (Anh. 235^d = KV⁶: Anh. C. 1.12) vor, in deren Agnus Dei später von Mozart eigenhändige Kürzungen eingezeichnet sind. Auch was die im Autograph nicht notierten Oboen betrifft, gibt es Abschriften der Messe mit und ohne diese Instrumente, die also vor und nach deren Hinzufügung angefertigt worden sind. Gewährt schon die Salzburger Überlieferung durch den Kopisten B eine gewisse Sicherheit für die Authentizität der Stimmen, so kommen noch weitere erhärtende Feststellungen hinzu: In KV¹ werden bei der Besetzung der Messe unter Hinweis auf das Autograph – eine andere Quelle ist hier nicht zitiert – auch „2 Oboen“ angeführt. Ludwig Ritter von

⁴⁰ W.-A. Mozart. *Sa vie musicale et son œuvre*, Band 2, Paris 1936, S. 350.

⁴¹ Daß die Kirchensonate KV 263 im Dezember 1776 entstanden und für die Messe KV 259 bestimmt gewesen sei, ist nur eine Vermutung, die in KV⁶, S. 273, als Tatsache hingestellt wird: „geschrieben als ‚Sonata all’epistola‘ für Mozarts eigene ‚Orgel-solo-Messe‘ (259)“.

⁴² A. a. O., S. 349.

⁴³ Bauer–Deutsch II, Nr. 450, S. 362, Zeilen 147–149.

⁴⁴ Dieses Exemplar ist im Archiv des Domchors zu Salzburg nicht erhalten.

⁴⁵ Alte Signatur: *W. A. Mozart IV*.

⁴⁶ Die authentischen Auflagestimmen aus Leopold Mozarts Besitz überließ dessen Tochter den Chorherren von Heilig Kreuz zu Augsburg. Davon ist jedoch nur mehr das Titelblatt, auf dem aber keine Oboen angeführt sind, erhalten geblieben. Vgl. Walter Senn, *Die Mozart-Überlieferung* . . . , a. a. O., S. 334, Anm. 4.

Köchel, der das Autograph im Mai 1860 bei Julius André in Frankfurt am Main besichtigte, muß hier Auflagestimmen für zwei Oboen gesehen haben, die er als authentisch erkannte. Dafür daß diese heute verschollenen Noten tatsächlich existiert und bei André gewesen sind, gibt es noch einen weiteren Beweis: Auf dem Titelblatt einer Partitur der Messe aus der Sammlung Aloys Fuchs⁴⁷ (mit zwei Datierungen: 1824 und 1834) steht bei der Anführung der Besetzung zu „2 Oboen“ die Anmerkung: „*laut Andrés Nachlaß*“; dieser Hinweis bezieht sich natürlich auf den von J. A. André erworbenen handschriftlichen Nachlaß Mozarts. Aloys Fuchs war es demnach bekannt, daß im Autograph KV 259 keine Oboen notiert waren; er fand aber deren Stimmen bei André und vermerkte dies auf dem Titelblatt seiner Partitur. Im Hinblick auf die Quellenlage haben sich Editionsleitung und Bandherausgeber entschlossen, einerseits die Kürzungen im Benedictus KV 259 durch „*Vi - de*“ anzuzeigen, andererseits die Stimmen der Oboen in den Haupttext aufzunehmen. – Die Messe war in zahlreichen Abschriften, auch im Druck, der bei Lotter in Augsburg und bei Novello in London (Singstimmen und Orgelauszug) erschienen ist, verbreitet. Für ihre Beliebtheit spricht auch, daß Teile des Werkes in Kantaten eingearbeitet wurden (siehe den Kritischen Bericht).

*

Mozart hat den Text des Ordinarium missae, von Schreibfehlern, deren Anzahl gegenüber den Jugendwerken weit geringer geworden ist, abgesehen, vor allem in den wortreichen Sätzen, korrekt behandelt. So schrieb Mozart zutreffend *caelum*, das „*e*“ in das „*a*“ verschlungen, das in späteren Abschriften und Ausgaben, auch in der AMA, irrtümlich als „*coelum*“ wiedergegeben ist. Da Mozart für den Text offensichtlich keine Vorlage benützte, hat er übersehen, im Credo KV 257, Takt 51, den zweiten Teil des Verses 5, „*Deum verum de Deo vero*“, und im Gloria KV 258, Vers 16, „*Tu*“ vor „*solus Altissimus*“ zu vertonen. In Gloria und Credo KV 257 und 258 sowie im Gloria KV 259 ist auch der Vers 1, die dem Priester vorbehaltene Intonation, in die Musik miteinbezogen; dieser gelegentlich anzutreffende, schon im 17. Jahrhundert nachgewiesene Gebrauch wurde ebenso wie die

⁴⁷ Berlin (West): Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Signatur: *Mus. ms. 15067/1*.

Polytextur (siehe oben) nicht als liturgiewidrig angesehen. Im Kyrie, dessen Text eine dreiteilige musikalische Anlage nahelegen würde, verfährt Mozart so, daß er jedem Abschnitt mit mehrfachen Kyrie-Wiederholungen „*Christe eleison*“, meist durch weichere Melodik herausgehoben, folgen läßt; ein Kyrie-Abschnitt beendet dann den Satz. – Im abschließenden Teil des Agnus Dei begegnet, wenn auch nur mehr seltener, die zeitübliche Form „*dona pacem*“.

*

Die Quellenlage war bei diesem Band äußerst günstig. Für die drei Messen, KV 257, 258 und 259, stand für die Ausgabe der bereits oben mehrfach zitierte autographe Sammelband zur Verfügung (Berlin/West: Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung). Hinzu kommen von Mozart geschriebene Auflagestimmen für zwei Oboen zu KV 258, die in der autographen Partitur nicht enthalten sind, sowie authentische Stimmenabschriften. Von Mozart und seinem Vater redigiert und mit Korrekturen versehen sind die Kopien von KV 257 und von KV 258 (Augsburg: Dominikanerkloster Heilig Kreuz, ehemals Augustiner-Chorherrenstift, heute aufbewahrt in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg). Zu KV 259 konnte eine um 1780 hergestellte Stimmenabschrift des Salzburger Kopisten B herangezogen werden (Salzburg: Archiv des Domchors), die zwar keine Mozartschen Revisionen aufweist, aber auf eine authentische Vorlage zurückgeht und im Hinblick auf die Zuverlässigkeit des bekannten Schreibers dem Rang einer Primärquelle nahekommt. – Skizzen zur Messe KV 257 (Paris: Bibliothèque nationale, Département de la Musique, früher Bibliothèque du Conservatoire de Musique) sowie die erste, im Autograph gestrichene (unvollendete) Fassung des Sanctus zu KV 259 sind im Anhang I und II dieses Bandes (S. 267ff.) abgedruckt. (Zu Anhang I/1–5, den Skizzen zur Messe KV 257, die auf dem in Paris befindlichen autographen Blatt mit Skizzen zur Arie KV 256 und zu einer Buffa-Ouverture überliefert sind, vgl. man das Vorwort weiter oben: S. IX.)

*

Barocker Musizierpraxis entsprechend wurden im Dom zu Salzburg bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts im Tutti Posaunen *colla parte* mit

Alto, Tenore und Basso geführt⁴⁸. Während Mozart in seinen bisherigen Messen, auch noch in KV 258 und 259, das Ausschreiben der Stimmen der Posaunen den Kopisten überließ, zeichnete er im Autograph von KV 257 deren Pausieren und Wiedereinsetzen erstmals selbst ein (nicht aber beim Tutti-Beginn von Sätzen, wenn im Forte das Mitspielen der Posaunen selbstverständlich war).

An die Mehrchörigkeit erinnert im Salzburger Dom die getrennte Aufstellung von Solo- und Chorensemble, zu denen je eine Orgel gehörte. Daher wurden die Aufgestimmten der Solisten und der ersten Orgel, die den gesamten Notentext enthalten, mit *concerto* und die der Chorsänger sowie der zweiten Orgel mit *ripieno* bezeichnet. In der Stimme *Organo concerto*, die mit der für den Dirigenten bestimmten *Battuta* (von „battere“, d. h. den Takt schlagen) identisch ist und ebenfalls die Generalbaßbezeichnung enthält, stehen Solovermerke nicht nur bei vokalen Partien, sondern auch bei instrumentalen Vor- und Zwischenspielen. Pausieren die Ripieno-Singstimmen, setzt auch die zweite Orgel aus. Schreitet *Organo concerto* beim Übergang von Tutti- zu Solopartien in Achteln weiter, kann in *Organo ripieno* der letzte Tutti-Wert zu einer Viertelnote verlängert werden. Die mit dem Baß der Orgel unisono geführten Bassi (siehe unten) üben keine Tuttifunktion aus und pausieren nicht bei instrumentalen Vor- und Zwischenspielen sowie bei Solostellen, sondern nur zugleich mit dem Chorbaß. Setzen Basso, Tenore oder Alto aus, so steht die jeweils tiefste Singstimme im System der Orgel. Die originale Notierung, Tenor-, Alt- oder Sopranschlüssel, wird in der Ausgabe in den Baß- oder Violin-schlüssel übertragen. Das Pausieren der Bassi zeigt der Vermerk „*senza B.*“, das Wiedereinsetzen „*con B.*“ an. – Das in der Orgelstimme bisweilen geforderte *tasto solo* wird durch das Eintreten der Bezifferung aufgehoben.

Mozart setzte in den Autographen dem System, auf dem Bassi und Organo notiert sind, *Organo* voran (KV 257, 258) oder *Organo* bzw. *Organo e Bassi* (KV 259). Da zu dem Aufführungsmaterial des Salzburger Domchors für die Bassi zwei Stimmen, Violone und

Fagotto⁴⁹, gehören, kann die ursprüngliche Mitwirkung eines Violoncellos nicht angenommen werden. Auf die Stimme des *Fagotto* ist unter den Salzburger Noten der Messe KV 259 – wie auch bei anderen Kirchenmusikalien – von späterer Hand *Violoncello* danebengeschrieben.

Dynamische Zeichen am Beginn der Sätze oder Abschnitte fehlen in den Vorlagen, wenn nach alter Praxis der Forte-Charakter als selbstverständlich vorausgesetzt ist. Bei Tutti-Einsätzen sowie bei instrumentalen Vor- und Zwischenspielen wurde daher *f* nachgetragen. Hingegen ist die Anfangsdynamik für Solostimmen nicht ergänzt worden. Im Verlauf von Forte-Abschnitten verwendete Mozart als Zeichen für die Betonung einzelner Noten *ff* (KV 257, Sanctus, Takte 1, 2, 5, 6, 9 bis 15, 18 bis 29; Benedictus, Takte 77 bis 88) und *fp* (KV 257, Benedictus, Takte 38, 41). Von einer Berichtigung zu *sf* wurde abgesehen.

Die in den Originalquellen mitunter nur durch *T.* und *S.* angedeuteten Tutti- und Solohinweise werden ausgeschrieben und ohne typographische Unterscheidung gerade gesetzt.

Während Mozart in früheren Messen Bögen in die Singstimmen äußerst spärlich einzeichnete, verwendete er dafür in den Messen dieses Bandes große Sorgfalt und schreibt Bögen selbst zu Notengruppen, die an einen Balken gesetzt sind, was, der alten Notierungspraxis entsprechend, bereits als Zeichen für ein Melisma angesehen wurde. Innerhalb längerer Melismen können Bögen zu einzelnen Notengruppen eingezeichnet sein. In dieser scheinbaren Inkonsistenz dürfte dennoch eine Absicht des Komponisten liegen, der mit dem Bogen *legatissimo* zum Ausdruck bringen wollte. Von einer schematischen Ergänzung fehlender Bögen, wie in der AMA, wurde abgesehen. In Sing- und Instrumentalstimmen sind Bögen nur dann ergänzt, wenn sie in analog geführten Stimmen des gleichen Taktes oder in Paralleltakten erscheinen. In Singstimmen eingezeichnete Bögen wurden bei analogen Wendungen auf die Instrumente übertragen (nicht aber umgekehrt).

Der als Artikulationszeichen gebrauchte Strich, der sich flüchtig geschrieben der Punktform nähert, ist nicht schematisch als *Staccato* aufzufassen. Er wird

⁴⁸ Die Mitwirkung von Posaunen ist inzwischen jedoch problematisch geworden. Einerseits kannte das 18. Jahrhundert noch keine Massenchöre, sondern nur eine kleine Besetzung. Andererseits wurden die drei Stimmlagen der Posaunen nicht, wie heute, auf Tenorposaunen, davon eine mit Baßventil, sondern auf Instrumenten unterschiedlicher Größe ausgeführt, deren weitere Mensur und schlankeren Stürze einen wesentlich zarteren Klang vermittelten. Vgl. dazu auch Karl Gustav Fellerer und Felix Schröder, Vorwort zu NMA 1/2/2, *Vespere und Vesperpsalmen*, S. XI f.

⁴⁹ Die Baßverstärkung durch ein Fagott, das neben der Orgel den 8-Fuß des Kontrabasses übernimmt, war keine Salzburger Besonderheit, sondern ebenso in Italien und Spanien üblich und hat sich bis tief ins 19. Jahrhundert erhalten (Walter Kolneder, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 3, Kassel etc. 1954, Spalte 1720).

von Leopold Mozart⁵⁰ als das „Abstoßen“ eines Tones erläutert, kann aber unterschiedliche Bedeutungen haben: als 1. Akzent, 2. eigentliches Staccato, nach heutiger Auffassung eher mit einer nur leichten Betonungstendenz, 3. das Abstoßen eines Tones, ohne daß auf eine Akzentwirkung gezielt wird, d. h. non legato. 4. In der Orgelstimme kann der Strich die Bezifferung „1“ ersetzen, d. h. *tasto solo* oder bei Orchester-Unisono Oktaven; mitunter kann er zugleich das Abstoßen des Tones anzeigen⁵¹. Im Notentext wird die Deutung des Striches als „1“, da es sich um eine Interpretation des Herausgebers handelt, grundsätzlich in eckiger Klammer ergänzt, auch wenn keine Doppelbedeutung, „1“ und Akzent, sinngemäß anzunehmen ist. – Nach Leopold Mozart⁵² sind über oder unter einer Folge gleicher Noten in den Violinen angebrachte Punkte, zu denen ein Bogen gesetzt ist, „nicht nur in einem Bogenstriche, sondern mit einem by jeder Note angebrachten wenigen Nachdruck in etwas von einander unterschieden“ zu spielen. Mozart beginnt in den drei Messen dieses Bandes über Tonrepetitionen oder Läufen in den Violinen Punkte zu schreiben, die nicht etwa als Andeutungen von Strichen anzusehen sind.

Die Bezifferung des Basso continuo steht in den Autographen meist unterhalb, zum Teil auch oberhalb des Systems für Organo. Gelegentlich fehlende Bezifferungen und Verlängerungsstriche, die ein Liegenlassen des Akkordes bedeuten, wurden nachgetragen. Ergänzungen stehen in eckigen Klammern. Irrtümliche Bezifferungen wurden berichtigt (ohne eckige Klammern, aber mit Erwähnung im Kritischen Bericht). Die in den alten Vorlagen nicht einheitliche

Kennzeichnung von Alterierungen ist normalisiert. Bei Achtel- oder Sechzehntelläufen bzw. -sprüngen des Basses sowie bei Wechsel- und Durchgangsnoten kann eine Bezifferung fehlen. In diesen Fällen ist der zur ersten Note gehörende Akkord auszuhalten.

Der Worttext ist in den Autographen bei homophoner Führung in der Regel nicht allen Vokalstimmen (meist nur Soprano und Basso) unterlegt. Er wurde in der Ausgabe ohne Kenntlichmachung stillschweigend ergänzt. Rechtschreibung, Silbentrennung und Interpunktionen sind mit dem Messentext des *Graduale Romanum* (Ausgabe von 1957) in Übereinstimmung gebracht. Von einer Berichtigung des durchweg dreistatt viersilbigen vertonten Wortes „*eleison*“ mußte aus musikalischen Gründen abgesehen werden.

*

Der Herausgeber hat die angenehme Pflicht, für die Überlassung von Quellen bzw. für Auskünfte und Hinweise folgenden Persönlichkeiten, Archiven und Bibliotheken seinen herzlichen Dank auszusprechen: Seiner Exzellenz dem hochwürdigsten Herrn Erzbischof Dr. Karl Berg (Salzburg), P. Suso Geiselhart O. P., Prior des Dominikanerklosters Heilig Kreuz (Augsburg), Prof. Heinrich Gies (Innsbruck), Dr. Ernst Hintermaier (Salzburg), Dr. Hans-Günter Klein (Berlin), e. b. Konsistorialarchivar Dr. Hans Spatzenegger (Salzburg), ferner der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin (West) und dem Archiv des Domchors in Salzburg. Besonderen Dank schuldet der Unterzeichnete der Editionsleitung der *Neuen Mozart-Ausgabe* sowie den Herren Prof. Dr. Marius Flothuis (Amsterdam) und Prof. Karl Heinz Füssl (Wien), die die Korrekturen mitgelesen haben.

Igls bei Innsbruck, im November 1978 Walter Senn

⁵⁰ *Gründliche Violinschule*, Augsburg 1787, S. 45.

⁵¹ Vgl. dazu Hellmut Federhofer, *Striche in der Bedeutung von „tasto solo“ oder der Ziffer „1“ bei Unisonostellen in Continuo-stimmen*, in: *Neues Augsburger Mozartbuch = Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben*, Band 62/63, 1962, S. 497f.

⁵² A. a. O., S. 43.

Andante maestoso.

1776. *Figini Trausnitz.*

2. Auflg. (nach dem Autograph von Lorenzo - Mozart) nach Mozart 1776.

172.

18

Handwritten musical score for a mass, featuring multiple staves with vocal lines and instrumental accompaniment. The score includes lyrics such as "Agnus dei", "Qui tollis", and "Agnus dei". There are various musical markings like "Andante maestoso", "Adagio", and "Allegro". The manuscript is dated 1776 and attributed to Figini Trausnitz. A second edition note mentions the original autograph by Lorenzo Mozart.

Missa in C KV 257 = Nr. 11; Blatt 1^r des Autographs (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin/West, Musikabteilung; Sammelband, in dem die Messen KV 258 und KV 259 = Nr. 12 und Nr. 13 vorangehen, Signatur: Mus.ms.autogr. Mozart K 258, 259, 257). Vgl. Seite 3-4, Takt 1-7.

Missa in C KV 258 = Nr. 12: Blatt I

178

179

178

179

Missa in C KV 258 = Nr. 12: Blatt I' des Autographs. Vgl. Seite 115-116, Takt 1-9.

17570a
 schp. Paul Amadeo Nicolo Mozart. Accanto:
ff
 Andante:
 Figur
 Gangschritt
 111
 20
 Andante:
 Andante:
 Andante:

Missa in C KV 259 = Nr. 13: Blatt 1r des Autographs. Vgl. Seite 195-196, Takt 1-6 (1. Hälfte).

Handwritten musical score for Oboe 2, transposed, from a 1780 manuscript. The score consists of ten staves of music in G major, featuring various dynamics and articulations. The page number 318 is written at the bottom center.

Missa in C KV 257 = Nr. 11: Eine Seite der Stimme *Oboe 2.^{da} transp.*: aus dem vor 1780 angefertigten handschriftlichen Salzburger Stimmenmaterial (Staats- und Stadtbibliothek Augsburg; Leihgabe des Dominikanerklosters Heilig Kreuz Augsburg, Signatur: Hl. + 6). Mit Eintragungen von der Hand Mozarts. Vgl. Vorwort und Seite 101–114.

H+7 KV 258

Oboe 1^{mo} & Clarinetto in B. i

Kurie

Gloria

Missa in C KV 258 = Nr. 12: Erste Seite der von Mozart geschriebenen Stimme Oboe 1^{mo} aus dem vor 1780 angefertigten handschriftlichen Salzburger Stimmenmaterial (Staats- und Stadtbibliothek Augsburg; Leihgabe des Dominikanerklosters Heilig Kreuz Augsburg, Signatur: Hl. + 7). Vgl. Vorwort und Seite 115–129.

1117

Allegro Oboe 2^{do} Clarinetto in B^b.

Kyrie

Gloria

Allegro

The image shows a page of handwritten musical notation for two instruments: Oboe 2 and Clarinet in B-flat. The page is divided into two sections: 'Kyrie' and 'Gloria'. The 'Kyrie' section is marked 'Allegro' and consists of seven staves of music. It includes dynamic markings 'foc.' and 'pna.' and fingerings 5, 4, 2, and 4. The 'Gloria' section is also marked 'Allegro' and consists of three staves of music, including a marking '3' and a 'B' time signature. The notation is in G major (one sharp) and 4/4 time. The paper shows signs of age and wear.

Missa in C KV 258 = Nr. 12: Erste Seite der von Mozart geschriebenen Stimme Oboe 2^{do} aus dem vor 1780 angefertigten handschriftlichen Salzburger Stimmenmaterial. Vgl. Seite 115–129.

Andante maestoso

Allegro

Benedictus

pia.

8

Missa in C KV 258 = Nr. 12: Eine Seite der Stimme *Violino 2.º* (Exemplar I) aus dem vor 1780 angefertigten handschriftlichen Salzburger Stimmenmaterial mit einem Nachtrag von der Hand Mozarts (Tempobezeichnung *allegro* in Takt 6 des Sanctus). Vgl. Vorwort und Seite 166–172.

Andante *Violino I^{mo}*

R **K** *Kyrie*

Missa in C KV 259 = Nr. 13: Erste Seite der Stimme *Violino I^{mo}* (Exemplar I) aus dem vor/um 1780 angefertigten handschriftlichen Salzburger Stimmenmaterial (Archiv des Domchors Salzburg, ohne Signatur). Vgl. Vorwort und Seite 195–203.