

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie I

Geistliche Gesangswerke

WERKGRUPPE 1: MESSEN UND REQUIEM
ABTEILUNG 1: MESSEN · BAND 5

VORGELEGT VON MONIKA HOLL
UNTER MITARBEIT VON
KARL-HEINZ KÖHLER



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON

1983

En coopération avec le Conseil international de la Musique

Editionsleitung:

Dietrich Berke · Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS

Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK

VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

SCHWEIZ

und alle übrigen hier nicht genannten Länder

Bärenreiter-Verlag Basel

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: **Monika Holl,**
Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie I, Werkgruppe 1, Abteilung 1, Band 5.

Alle Rechte vorbehalten / 1983 / 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
ihrem Protektor, Dr. Dr. h. c. Johannes Graf von Moÿ,
für die großzügige Zuwendung zum vorliegenden
100. Band der „Neuen Mozart-Ausgabe“,
Mozarts große Messe in c KV 427 (417^a),
zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

INHALT

Zur Edition	VII
Vorwort	IX
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs	XX
Faksimile: Blatt 2 ^r des Autographs	XXI
Faksimile: Seite 4 der Stimme <i>Organo</i> aus dem originalen Salzburger Auf- führungsmaterial	XXII
Faksimile: Seite 1 der Stimme <i>Trombone 1.^{mo}</i> aus dem originalen Salzburger Aufführungsmaterial	XXIII
Faksimile: Seite 55 der Partiturschrift von Pater Matthäus Fischer	XXIV
Faksimile: Blatt B ^r des Autographs	XXV
Faksimile: Seite 56 der Partiturschrift von Pater Matthäus Fischer	XXVI
Faksimile: Seite 131 des Erstdrucks	XXVII
Faksimile: Autograph des Solfeggios in F KV 393 (385 ^b), Nr. 2	XXVIII

17. Missa in c KV 427 (417*)

Kyrie	3
Gloria	
Gloria in excelsis Deo	21
Laudamus te	33
Gratias	42
Domine	45
Qui tollis	49
Quoniam	63
Jesu Christe	73
Cum Sancto Spiritu	75
Credo	
Credo in unum Deum	100
Et incarnatus est	122
Sanctus	132
Benedictus	148

A n h a n g

I. Entwürfe, kontrapunktische Studien, Skizzen	
1. Fragmentarische Entwürfe zum „Laudamus te“	
a) Zu Takt 71–87	166
b) Zu Takt 123–138	167
2. Kontrapunktische Studien über das „Cum Sancto Spiritu“-Thema	
a) Beginn einer Fuge = KV ⁶ : 417 B, Nr. 1	169
b) Studien auf einem Skizzenblatt (Privatbesitz)	170
c) Studien auf einem Skizzenblatt (Staatliches Zentralarchiv Prag)	170
3. Skizzen zu einem „Dona nobis pacem“ (Faksimile und Übertragung)	171
II. Solfeggio in F KV 393 (385 ^b), Nr. 2	172

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: Kirchengesamten (16)
- VII: Ensemblesmusik für größere Solo-Besetzungen (17–18)
- VIII: Kammermusik (19–23)
- IX: Klaviermusik (24–27)
- X: Supplement (28–35)

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

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

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

Die NMA verwendet die Nummern des Köchel-Verzeichnisses (KV); die z. T. abweichenden Nummern der dritten und ergänzten dritten Auflage (KV³ bzw. KV^{3a}) sind in Klammern beigelegt; 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-Bezeichnung sowie Akzidenzien vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. Bei den Ziffern bilden diejenigen zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. eine Ausnahme: Sie sind stets kursiv gestochen, wobei die ergänzten in kleinerer Type erscheinen. In der Vorlage fehlende Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt.

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

Zur großen Messe in c KV 427 (417^a = Nr. 17) hat Mozart die Sätze Kyrie, Gloria, Sanctus und Benedictus vollständig komponiert. Zum Credo ist ein Partiturentwurf bis zum Ende des „*Et incarnatus est*“ erhalten. Die weiteren Teile des Credo und das Agnus Dei fehlen. In der überlieferten Form, als Fragment ohne alle Ergänzungen, wird das Werk in dieser Ausgabe vorgelegt.

Zur Entstehung,
Aufführung und Bearbeitung

Die Entstehung der ersten Teile der Messe gehört mit größter Wahrscheinlichkeit in die Herbst- und Wintermonate der Jahre 1782/83. Immer wieder zitiert wird der biographische Zusammenhang, den ein Brief Mozarts aus Wien an den Vater in Salzburg erkennen läßt. Mozart schreibt darin am 4. Januar 1783:

„wegen der Moral hat es ganz seine richtigkeit; – es ist mir nicht ohne vorsatz aus meiner feder geflossen – ich habe es in meinem herzen wirklich versprochen, und hoffe es auch wirklich zu halten. – meine frau war als ich es versprach, noch ledig – da ich aber fest entschlossen war sie bald nach ihrer genesung zu heyrathen, so konnte ich es leicht versprechen – zeit und umstände aber vereitelten unsere Reise, wie sie selbst wissen; – zum beweis aber der wirklichkeit meines versprechens kann die spart von der hälfte einer Messe dienen, welche noch in der besten hoffnung da liegt.“¹

Eine andere als die Missa in c KV 427 (417^a) kann damit nicht gemeint sein.

Was genau Mozart mit seinem „Versprechen“ meinte, ist nicht zu klären: Der entsprechende Brief, auf den Mozart sich bezieht, ist nicht erhalten². Doch besteht offenkundig ein Zusammenhang mit seiner Frau Constanze und auch mit der versprochenen und immer wieder verschobenen Reise des Ehepaares zum Vater nach Salzburg.

Durch Mozarts Äußerungen bekommt die Komposition im nachhinein eine Art Votivcharakter, und sicherlich entstand das Werk auch aus vertieftem religiösem Empfinden während der ersten gemeinsamen Zeit mit Constanze, doch es entstand losgelöst von allen Gedanken an kirchliche Einschränkungen. Als großangelegte Kantatenmesse im Wechsel von monumentalen Chören und innig empfundenen oder strahlend bravourösen Solo- und Solo-Ensemble-Abschnitten ist die Komposition das Ergebnis der Auseinandersetzung Mozarts mit Werken barocker Tradition, den Oratorien von Georg Friedrich Händel und den Fugenkompositionen von Johann Sebastian Bach³, die er bei den musikalischen Matineen im Kreise des Barons Gottfried van Swieten in Wien kennengelernt hatte⁴. Die Konzeption der vollendeten Teile läßt vermuten, daß bei einer vollständigen Vertonung des Meßtextes in den begonnenen Dimensionen eine Aufführung innerhalb eines Gottesdienstes fast nicht mehr möglich gewesen wäre. So entspricht Mozarts Gloria in der Länge dem der Bachschen *h-moll-Messe* bis auf wenige Takte und ist damit mehr als doppelt so lang wie Joseph Haydns umfangreichste Gloria-Vertonungen aus der *Schöpfungs-* und der *Harmoniemesse*. Die von Mozart entworfenen ersten beiden Abschnitte des Credo lassen erkennen, daß auch dieser Meßteil hätte ähnlich ausgreifend fortgeführt werden sollen.

Wie weit die Meßkomposition gediehen war, als das Ehepaar Mozart endlich im Juli 1783 die versprochene Reise nach Salzburg antrat, läßt sich nicht genau feststellen. Wahrscheinlich ist, daß Mozart die Partiturseiten bis einschließlich des „*Et incarnatus est*“ nach Salzburg mitbrachte. Sanctus und Benedictus, zu denen ein vollständiges Autograph nicht erhalten ist, könnten erst in Salzburg entstanden sein oder wurden dort nach Wiener Entwürfen beendet. Mit Sicherheit hat Mozart in Salzburg an der Messe weitergearbeitet und die Komposition in eine aufführbare Form gebracht (siehe dazu weiter unten den Abschnitt *Zu den Quellen*).

Von der Anwesenheit Mozarts in Salzburg – der Aufenthalt des Ehepaares dauerte vom 29. Juli bis 27. Oktober – fehlen dokumentarische Nachweise fast ganz, abgesehen von einigen wenigen, überdies spär-

¹ 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); Bauer-Deutsch III, S. 247f., Nr. 719, Zeile 10ff.

² Vgl. Eibl VI, S. 126, zu Nr. 719, Zeile 10ff.

³ Zur Literatur über verschiedene Einflüsse von Kompositionen barocker Tradition vgl. Otto Schneider-Anton Algatzy, *Mozart-Handbuch. Chronik-Werk-Bibliographie*, Wien 1962, S. 90f.

⁴ Vgl. Bauer-Deutsch III, S. 201, Nr. 667, Zeile 45f.

lichen Tagebucheintragen der Schwester Maria Anna (Nannerl). Aus diesen Tagebucheintragen aber erfahren wir, daß Mozart am Ende seines Besuches die Aufführung einer selbstkomponierten Messe vorbereitete, denn Nannerl war „den 23ten [Oktober ...] in capelHaus bey der prob von der mess, meines bruders. bey welcher meine schwägerin die Solo Singt“⁵. Dieser 23. Oktober war 1783 ein Donnerstag. Für den nachfolgenden Sonntag, den 26. Oktober⁶, hält Nannerl fest: „zu st peter in amt mein bruder sein amt gemacht worden. die ganze hofmusik war dabey.“⁷ Ob das gesungene „amt“ nun wirklich die Missa in c KV 427 (417*) war, läßt sich nicht mit völliger Sicherheit sagen. Es gibt keine weiteren Zeugnisse, durch die die aufgeführte Messe eindeutig identifiziert werden könnte. Einzig Constanze Mozart schreibt etwas vage viele Jahre später, am 31. Mai 1800, an den Verleger Johann Anton André in Offenbach: „wegen der Messe zum Davide penitente ist sich in Salzburg, wo sie gemacht oder aufgeführt ist, zu erkundigen“⁸; doch Mozarts daraufhin von André befragte Schwester kann sich natürlich an nichts dergleichen erinnern, weil sie von der späteren Umarbeitung der Messe zur genannten Kantate keine Kenntnis hatte⁹.

Eine Aufführung der vollendeten Teile der c-moll-Messe war aber jedenfalls geplant. Dies beweist ein von Salzburger Kopisten geschriebener Stimmensatz, von dem heute noch drei Posaunenstimmen und die Orgelstimme – diese mit autographen Korrekturen von Mozarts Hand – in Augsburg erhalten sind (siehe dazu weiter unten den Abschnitt *Zu den Quellen*). Die Stimmen enthalten kein Credo und kein Agnus Dei. Ob Mozart die beiden fehlenden Teile mit den entsprechenden Sätzen aus früheren Messen ergänzen wollte oder ob er das Credo eventuell ganz auszulassen gedachte, muß offenbleiben (siehe weiter unten).

Die Mozarts hatten sicher mit Bedacht die Kirche des Benediktinerstiftes St. Peter, zu dem Leopold Mozart die vielfältigsten Beziehungen unterhielt, für die Aufführung gewählt. Das Kloster unterstand nicht dem Salzburger Erzbischof, und damit war es Wolfgang Amadeus Mozart möglich geworden, außerhalb des Machtbereichs seines ehemaligen Dienstherrn tätig

zu werden. In St. Peter feiert man am 26. Oktober das Fest des hl. Amand, Bischof von Maastricht, dem zweiten Patron des Klosters. Der Tag wird mit besonderer Feierlichkeit begangen, so mit speziellen Vorschriften für das Offizium¹⁰ und einer meist vom Abt selbst zelebrierten feierlichen Messe. Die Tatsache des Heiligenfestes könnte für eine Aufführung der c-moll-Messe an diesem Tage von Bedeutung gewesen sein, weil bei Heiligenfesten gewöhnlich das Credo der Messe entfällt¹¹. Dies gilt allerdings in der Regel nicht, wenn das Heiligenfest auf einen Sonntag fällt, was 1783 der Fall gewesen ist. Ob nun aber an diesem Tage vielleicht trotzdem auf ein gesungenes Credo verzichtet wurde, darüber kann man nur Vermutungen anstellen. Für Mozart, der über die liturgischen Gepflogenheiten bei Heiligenfesten sicherlich Bescheid wußte, wäre das Wegfallen des Credo jedenfalls eine elegante Gelegenheit gewesen, die Unvollständigkeit seiner Komposition einigermaßen zu kaschieren. Immerhin ist es möglich, daß dieser Umstand für Mozarts Entschluß, gerade an diesem Tag seine Messe aufzuführen, eine Rolle gespielt hat. Leider hat der damalige Abt des Klosters, Beda Seeauer, in seinen Tagebuchaufzeichnungen vom Jahre 1783 nichts über die am 26. Oktober aufgeführte Kirchenmusik niedergeschrieben¹². Auch in dem Tagebuch der Kustodie des Priorats¹³ und in der zum Teil unvollständigen Reihe der Sakristei-Diarien¹⁴ wird über die Musik dieses Tages nichts ausgesagt.

¹⁰ Stiftsarchiv St. Peter, *Hs. A 177*: Ordo temporum ac festorum qualiter ea in Monasterio nostro S. Petri huiusque peracta, et deinceps peragenda sint, ex scriptis tum propriis tum [per] m[anum] R. P. Gabrielis collectus Pro maiori securitate, in Tesseram confraternae Dilectionis conscriptus ac Communi Recreationis loco destinatus a P[at]re M[ariano] K[aserer] 1779, S. 200f.:

„26 Octobris. In festo translationis S. Amandi. Applicatio in die feriali est libera. Hora 7^{ma} Officium 1^{mm} est ad Altare S. Amandi. Officium solenne, ad Cuius Offertorium post Incensationem Oblatorum et Crucifixi incensatur Corpus S. Amandi, nisi ibidem legatur [officium] Missae, Cantatur a Rd^{mo} DD. Abbate. Ad Vesperas rursus incensatur Corpus S. Amandi. Vesperas immediate sequuntur Lytaniae ad S. Vitalem.

Si hoc festum S. Amandi incidat in Dominicam menstruam 7 horarum, primum officium cantatur hora 7^{ma} ad Altare S. Scapularis pro 2^{da} [oratione] Oratio de V[enera] b[ili] sub una Clausula, et tam ad Officium solenne quam ad Vesperas 2^{das} omittitur Incensatio Corporis S. Amandi. Post Processionem et dictas consuetas Orationes in summo Altari datur Benedictio cum Cantu, et statim portatur SS^{mm} ad Altare S. Vitalis, dataque Benedictione sine Cantu, ac facta postmodum incensatione inchoantur Lytaniae ut supra & Benedictiones post Lytaniae pariter sine cantu dantur.“

¹¹ Wir danken Herrn Dr. Josef-Horst Lederer, Graz, der uns als erster auf diesen Umstand aufmerksam machte.

¹² Stiftsarchiv St. Peter, *Hs. A 67*.

¹³ Stiftsarchiv St. Peter, *Hs. A 124*.

¹⁴ Stiftsarchiv St. Peter, *Hs. A 166*.

⁵ Bauer–Deutsch III, S. 290, Nr. 765, Zeile 181 f.

⁶ Maria Anna (Nannerl) notiert im Tagebuch irrtümlich „25ten [Oktober]“.

⁷ Bauer–Deutsch III, S. 290, Nr. 765, Zeile 194 f.

⁸ Bauer–Deutsch IV, S. 356, Nr. 1299, Zeile 154 f.

⁹ Bauer–Deutsch IV, S. 377, Nr. 1317, Zeile 28 ff.

Die Mitwirkenden bei der Aufführung waren neben der Familie Mozart einmal die Kirchenmusik von St. Peter. Sie bestand aus etwa zehn Sängern (Knaben und Männern) und etwa ebensovielen Instrumentalisten¹⁵. Dazu kam, wie Nannerl berichtete, „die gesamte Hofmusik“, also eine Anzahl von Freunden der Mozarts aus der Hofmusik, die das bescheidene Ensemble von St. Peter verstärkten. Für Posaunen und Fagotte, die in St. Peter nicht verwendet wurden¹⁶, war Mozart auf die Stadttürner (= Stadtpfeifer) und Musiker der Hofkapelle angewiesen. Vielleicht sangen auch die Knaben des Kapellhauses mit, soweit sie nicht zur selben Zeit im Dom ihren Verpflichtungen nachkommen mußten. Die Sopranoli sang, wie Nannerl schrieb, Mozarts Frau Constanze. Geht man davon aus, daß tatsächlich die Messe KV 427 (417^a) aufgeführt wurde, so wäre es möglich, daß einer der beiden Hof Sopranisten Francesco Ceccarelli¹⁷ oder Michelangelo Bologna¹⁸ die zweite Sopranpartie übernommen hat; das Tenorsolo könnte Giuseppe Tomaselli¹⁹ gesungen haben. Alle drei waren enge Freunde der Familie Mozart und zu dieser Zeit fast täglich zu Besuch in deren Hause²⁰.

Mozart arbeitete im Jahre 1785 Teile der Meßkomposition zur Kantate *Davidde penitente* KV 469 um (*Neue Mozart-Ausgabe* = NMA I/4/3), deren italienischer Text wahrscheinlich von Lorenzo da Ponte stammt. Mozart unterlegte der Kyrie- und Gloria-Vertonung den der Musik angepaßten italienischen Text und ergänzte das Werk durch eine Sopran- und Tenor-Arie sowie eine Solokadenz am Schluß der für die Kantate umtextierten „*Cum Sancto Spiritu*“-Fuge (= Schlußchor der Kantate). *Davidde penitente* wurde unter Mozarts Leitung in einem Konzert der Wiener Tonkünstler-Societät am 13. März 1785 im Wiener Burgtheater aufgeführt und am 15. März wiederholt.

Im 19. und 20. Jahrhundert hat man verschiedene Versuche unternommen, das Fragment der Messe zu

einem vollständigen Zyklus zu ergänzen oder zumindest die nur unvollständig oder im Entwurf erhaltenen Teile so zu instrumentieren, daß eine Aufführung möglich wurde. Die erste Version einer umfassenden Ergänzung, die für eine Aufführung zum Fest des hl. Leopold am 15. November 1847 im Wiener Stephansdom bestimmt war, unternahm der Wiener Kapellmeister Joseph Drechsler. Sie blieb unpubliziert, das Aufführungsmaterial ist verschollen. Erhalten sind lediglich Ankündigung und Besprechung der Aufführung in der *Wiener allgemeinen Musik-Zeitung*²¹. Eine weitere vollständige Fassung stellte 1901 Alois Schmitt (unter Mitarbeit von Ernst Lewicki) her²²; sie gelangte am 3. April 1901 in der Dresdener Lutherkirche zur Aufführung, wurde gedruckt²³, war danach in zahlreichen Aufführungen zu hören und machte so Mozarts Werk erst einer breiteren Öffentlichkeit bekannt. Das Agnus Dei gestaltete Schmitt nach dem Kyrie der Messe, die fehlenden Teile des Credo ergänzte er durch Musik aus anderen Kirchenwerken Mozarts (aus den Messen KV 139/114^a = KV^{3a}: 47^a und KV 262/246^a, den beiden fragmentarischen Kyrie-Sätzen KV 322/296^a und KV Anh. 15/323 sowie der Messe KV 337), wobei die zum „*Crucifixus*“ verwendete Musik aus KV Anh. 21 (93^a) später als eine Komposition des Salzburger Ernst Eberlin identifiziert²⁴ und deshalb in der sechsten Auflage des *Köchel-Verzeichnisses* (1964) in den Anhang A (2/3) gestellt wurde. Einen weiteren Ergänzungsversuch unternahm 1956 H. C. Robbins Landon²⁵. Die Ergänzungen Landons beschränkten sich im wesentlichen auf eine vorsichtige Instrumentierung der unvollständigen Credo-Teile und auf die Herstellung einer doppelchörigen Fassung des Sanctus und der Doppelfuge des „*Hosanna in excelsis*“, wie sie schon Schmitt vorgeschlagen hatte (siehe weiter unten den Abschnitt *Zur Edition*).

*

¹⁵ Stiftsarchiv St. Peter, *Hs. A 311*: Catalogus musicorum S. Petri.

¹⁶ Manfred Hermann Schmid, *Mozart und die Salzburger Tradition* (= *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 24), Tutzing 1976, S. 253.

¹⁷ 1752–1824, seit 1777 Hof Sopranist; zitiert nach: Ernst Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal*, Phil. Diss. Salzburg 1972 (maschinenschriftlich), S. 59 ff.

¹⁸ Lebensdaten unbekannt, von 1. 7. 1782–31. 10. 1783 in Salzburger Diensten; zitiert nach: Hintermaier, a. a. O., S. 43.

¹⁹ 1758–1836, Hoftenorist von 1781–1806; zitiert nach: Hintermaier, a. a. O., S. 43a.

²⁰ Bauer–Deutsch III, S. 284–291, Nr. 765: Tagebuch Maria Anna (Nannerl) Mozarts.

²¹ Jahrgang 7, Nr. 129 vom 28. Oktober 1847, und Nr. 139 vom 20. November 1847; vgl. dazu: Alfred Schnerich, *Messe und Requiem seit Haydn und Mozart*, Wien–Leipzig 1909, S. 52, Anmerkung, und Alexander Weinmann, *Ein ins Leere gehender Fundbericht*, in: *Mozartgemeinde Wien. Wiener Figaro* 46 (Dezember 1979), S. 30–33.

²² Ernst Lewicki, *Die Vervollständigung von Mozarts großer C-Moll-Messe durch Alois Schmitt in ihrem Werdegang nach authentischen Quellen dargestellt*, in: *Die Musik* 5 (1905/06), Heft 7, S. 3–12; Heft 9, S. 168–175.

²³ Leipzig 1901.

²⁴ Karl Pfannhauser, *Mozart hat kopiert!*, in: *Acta Mozartiana* 1 (1954), Heft 2–3.

²⁵ London–Zürich etc. 1956.

Zu den Quellen

Der Ausgabe liegen die folgenden Quellen zugrunde:

1. Das Autograph: Deutsche Staatsbibliothek Berlin²⁶
2. Vier Stimmen (Trombone I–III, Organo), ohne Credo, aber mit Sanctus und Benedictus, aus dem originalen Salzburger Aufführungsmaterial: Dominikanerkloster, einst Augustinerchorherrenstift, Heilig Kreuz zu Augsburg (heute aufbewahrt in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg)
3. Eine Partiturnachbildung nach Mozarts Autograph (ohne Sanctus und Benedictus), angefertigt 1827 als Druckvorlage im Verlagshaus André. Heute: André-Archiv Offenbach
4. Eine Partiturnachbildung (ohne Credo, aber mit Sanctus und Benedictus) von Pater Matthäus Fischer (1763–1840), Chordirektor an Stift Heilig Kreuz in Augsburg; erstellt wahrscheinlich zwischen 1827 und 1840 für Johann Anton André in Offenbach auf der Grundlage des zu dieser Zeit in Stift Heilig Kreuz komplett vorhandenen originalen Stimmenmaterials aus Salzburg. Heute: Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien
5. Der Erstdruck, erschienen 1840 bei André in Offenbach, Verlagsnummer 6318, mit einem Vorbericht von Johann Anton André (benütztes Exemplar: Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek München).

Zu 1

Die Handschrift befindet sich in gutem Zustand. Sie umfaßt 73 Blätter und ist von Mozart eigenhändig auf Blatt 1' oben rechts mit 1783 datiert. Die vollendeten Teile reichen von Blatt 1 bis 47, sind von Mozart als No 1–8 bezeichnet und eigenhändig von 1–47 foliiert. Nach Blatt 47 folgt ein unbeschriebenes Blatt, das von fremder Hand mit Bleistift als 47a bezeichnet wurde. (Die Bleistiftfoliierungen setzen sich ab Blatt 49 bis Blatt 63 fort.) Blatt 48 ist das letzte von Mozart mit Tinte und Ziffern foliierte Blatt der Handschrift, mit No 9 und Credo überschrieben. Die auf „Credo in unum Deum“ und „Et incarnatus est“ verwendete Arbeit reicht bis Blatt 63'. Von den ersten beiden Teilen des Credo ist nur ausgeführt, was nach Mo-

zarts Kompositionsprinzipien im ersten Arbeitsgang der Niederschrift unbedingt erforderlich war. Freibleibende Zeilen dienten der späteren Ausinstrumentierung. Das durch diese „doppelte“ Niederschrift gewöhnlich entstehende, auf unterschiedlicher Färbung der Tinten beruhende zweifarbige Bild ist im Kyrie und Gloria deutlich erkennbar. Im Credo wurde der zweite Kompositionsgang jedoch nicht ausgeführt.

Für die Komposition wird durchgehend zwölfzeilig rastriertes Notenpapier verwendet, doch werden die zwölf Zeilen nicht immer genutzt (im „Laudamus te“ bleiben vier Zeilen, im „Quoniam“ drei und im „Et incarnatus est“ zwei Zeilen frei), andererseits reichen sie bei verschiedenen Abschnitten nicht aus, so daß zusätzliche Bläserpartituren nötig wurden. Vier Blätter mit von Mozart auf zehnzeiligem Notenpapier nachgetragenen Bläserstimmen liegen bei (Fagotto I, II zum Gloria; Oboe I, II, Fagotto I, II, Corno I, II in G und Trombone I–III zum „Qui tollis“; Fagotto I, II zum „Jesu Christe“ und „Cum Sancto Spiritu“).

Die letzten fünf Blätter des Autographs sind von Mozart mit den Buchstaben A bis E foliiert und enthalten, ebenfalls auf zehnzeiligem Papier, eine Partitur aller Bläser und der Pauken zum Sanctus. Die autographen Partituren von Streichern, Chor und Bassi des Sanctus und das gesamte Benedictus fehlen. Auf dem letzten autographen Blatt, dem Blatt E, steht auf der Recto-Seite von der Hand Georg Nikolaus Nissens: „Fragment des Endes eines Ganzen, vielleicht in eine alte Oper oder theatrale Serenade“. Diese Bemerkung ist von Johann Anton André durchgestrichen und darunter durch folgende Angabe ersetzt worden: „Schluß des Sanctus der C moll Messe von 1783“. Aus beidem und aus Andrés Eintrag am Beginn des Sanctus auf Blatt A': „zur Missa C moll von 1783“ geht hervor, daß die Blätter nach Mozarts Tod dem übrigen Manuskript nicht beilagen und erst später als zur Messe gehörig identifiziert wurden. Das hängt wohl mit Mozarts Umarbeitung der Messe zur Kantate *Davidde penitente* zusammen, für die er ja das Sanctus nicht verwendete. Auf die Bearbeitung als Kantate, für die Mozart offenbar keine eigene Partitur schrieb, beziehen sich vier autographische Hinweise in der Handschrift, und zwar auf Blatt 3' („Christe eleison“): „NB Dieses Solo singt die Erste Sängerin.“, auf Blatt 11' („Laudamus te“): „NB Dieses singt die 2:^{te} Sängerin.“, auf Blatt 22' (vor „Qui tollis“): „NB Hier kann vor diesen Chor eine Tenor Arie kommen.“ und auf Blatt 27' (Ende von „Qui tollis“): „NB Nach diesem Chor kann eine

²⁶ Faksimile-Ausgabe der autographen Partitur: Leipzig 1982 (Karl-Heinz Köhler); Kassel etc. 1983 (= *Documenta Musicologica. Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles*, Band 9; Karl-Heinz Köhler und Monika Holl).

Bravour Arie für Sopran kommen. – für die Erste Sängerin.“ Auf Blatt 1' der Handschrift notierte Franz Gleißner, der nach 1800 den von André angekauften Nachlaß Mozarts ordnen und sichten half, mit roter Tinte: „ist zum *Dauidae paenitente umgearbeitet*“. Die Überlieferung des Autographs nach dem Tode Johann Anton Andrés sei knapp nachgezeichnet: Nach der Andréschen Erbteilung 1842 gelangte die Handschrift auf bisher ungeklärte Weise an den Berliner Autographensammler Friedrich August Grasnick. Nach dessen Tod wickelte eine nicht näher zu eruiierende „*Frau Professor Vadke*“ 1879 einen Verkaufsvorgang mit der Königlichen Bibliothek Berlin ab, der den auch 28 Handschriften Mozarts enthaltenden Nachlaß Grasnicks betraf²⁷. Am 7. Januar 1879 wurde das Autograph in der Musikabteilung der genannten Bibliothek akzessioniert und war seither Bestandteil der Zimeliensammlung dieses musikalischen Archives. Während des Zweiten Weltkrieges wurde es in die Verlagerung des Archivs aus Berlin einbezogen, gelangte zwischen dem 27. Oktober und 5. November 1941 in das Schloß Książ (Fürstenstein) und vermutlich Ende 1944 infolge einer kriegsbedingten Umlagerung der Kostbarkeiten der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek in die Benediktiner-Abtei Krzeszów (Grüssau) in Mittelschlesien, heute Volksrepublik Polen²⁸. Nach Kriegsende kam das Autograph im Zuge einer „*Aktion zum Schutz kultureller Güter*“ der polnischen Regierung in die Biblioteka Jagiellońska Kraków. Am 28. Mai 1977 wurde es zusammen mit fünf anderen Originalhandschriften von Mozart, Bach und Beethoven der Regierung der Deutschen Demokratischen Republik übergeben und am 1. Juni 1977 der Deutschen Staatsbibliothek Berlin wieder übereignet²⁹. Zum Gesamtumfang des Autographs tauchten in der Literatur unterschiedliche Zahlen auf, die dazu führten, daß die Meinung entstand, das Manuskript wäre nach Mozarts Tod vollständiger gewesen, hätte das ganze Sanctus oder auch das Benedictus enthalten – schließlich hatte André das Werk auch mit diesen kompletten Sätzen veröffentlicht (wie das möglich war, wird weiter unten zu erklären versucht) –, eine Meinung, die bei genauerer Betrachtung aller überlieferten autographen Quellen widerlegt werden kann:

²⁷ Karl-Heinz Köhler, *Die Erwerbung der Mozart-Autographe der Berliner Staatsbibliothek – Ein Beitrag zur Geschichte des Nachlasses*, in: *Mozart-Jahrbuch 1962/63*, Salzburg 1964, S. 64.

²⁸ *Festschrift. 300 Jahre Deutsche Staatsbibliothek Berlin*, 1961, S. 266.

²⁹ Vgl. Tagespresse der DDR vom 28. 5.–1. 6. 1977.

1862 gab Köchel in der ersten Ausgabe seines Verzeichnisses den Umfang der Handschrift an mit: „79 Blätter mit 147 beschriebenen Seiten“. Köchel bezog diese Angabe vermutlich aus einem kommentierten Exemplar des 1841 gedruckten Verzeichnisses der Mozart-Handschriften im Besitz von André³⁰. Das spezielle Exemplar³¹ war später von Heinrich Henkel³², dem jungen Adlatus des damals bereits fast blinden Johann Anton André, mit handschriftlichen Eintragungen versehen worden. Unter anderem setzte Henkel Umfangsangaben dazu. So beim Manuskript der c-moll-Messe: „39 1/2 Bogen mit 147 beschriebenen Seiten“ (= 79 Blätter). Philipp Spitta fand für seine Edition in den Supplementbänden der ersten Gesamtausgabe der Werke Mozarts³³ von dem inzwischen an die Königliche Bibliothek in Berlin gelangten Autograph nur noch „71 beschriebene Querfolioblätter“ vor³⁴. Im Nachsatz zu dieser Angabe liefert Spitta aber bereits eine halbe Erklärung für die unterschiedlichen Zahlen, denn er fährt fort, daß das gesamte Konvolut, „wenn man eine für das Oratorium ‚*Dauidae penitente*‘ hinzukomponierte Kadenz mitzählen will, aus 73“ Blättern bestehe. Das heißt, daß die zwei Bifolien (4 beschriebene, 4 unbeschriebene Seiten) umfassende, für die Kantate *Dauidae penitente* nachkomponierte Solokadenz³⁵ von Anfang an der Handschrift beilag und sowohl von Henkel als auch von Köchel mitgezählt wurde. Die Kadenz ist auch folgerichtig in keinem der Verzeichnisse eigens erwähnt. Die zweite, 1905 edierte Auflage des Köchel-Verzeichnisses nennt als Gesamtumfang 73 (bzw. mit Kadenz 77) beschriebene Blätter³⁶. Bleiben immer noch zwei Blätter, die seit Henkels Zählung verschwunden waren. KV² aber erwähnt zum ersten Mal ein weiteres Autograph zur Messe: „*Einiges zum Laudamus in der Veste Coburg aus dem Besitz des*

³⁰ *Thematisches Verzeichnis derjenigen Originalhandschriften von W. A. Mozart, welche Hofrath André in Offenbach a. M. besitzt*, Offenbach 1841, S. 8f.

³¹ Im Besitz der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main.

³² Wolfgang Plath, *Mozartiana in Fulda und Frankfurt (Neues zu Heinrich Henkel und seinem Nachlaß)*, in: *Mozart-Jahrbuch 1968/70*, Salzburg 1970, S. 335.

³³ Serie XXIV, Supplement Nr. 29, Leipzig 1882.

³⁴ Revisionsbericht, Leipzig 1886, S. 57.

³⁵ Das Manuskript gehört zu den Beständen der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek Berlin, die sich heute in der Biblioteka Jagiellońska Kraków befinden.

³⁶ „Im Besitz der Königl. Bibliothek zu Berlin, bestehend aus 73 beschriebenen Querfolioblättern, oder, wenn man eine für das Oratorium ‚*Dauidae penitente*‘ hinzukomponierte Kadenz mitzählen will, aus 77 Blättern.“ (Die unbeschriebenen Seiten sind hierbei mitgezählt.)

Herzogs Ernst³⁷. Dieses in den Kunstsammlungen der Veste verwahrte Manuskript besteht aus einem Doppelblatt (4 beschriebene Seiten), auf dem Mozart einen ersten Entwurf der Takte 71 bis 87 und 123 bis 138 des „*Laudamus te*“ niederschrieb (siehe auch weiter unten und Anhang I/1, S. 166ff.). Diese Handschrift befand sich vorher in der Sammlung von André, wie die darauf vermerkte Zahl „210“³⁸ und die Bemerkung von Andrés Hand: „*Zum Laudamus der großen C moll Messe von 1783*“ eindeutig belegen. Das Doppelblatt kann erst aus dem Nachlaß Andrés erworben worden sein und lag zum Zeitpunkt von Henkels Zählung bei den übrigen Teilen des Autographs.

Alle Blätter zusammengerechnet ergeben genau den von Henkel notierten Umfang. Hier nochmals eine kurze Übersicht:

Autograph (Deutsche Staatsbibliothek Berlin)	139 beschriebene ³⁹ , 7 leere Seiten
Kadenz (Biblioteka Jagiellońska Kraków)	4 beschriebene, 4 leere Seiten
„ <i>Laudamus te</i> “-Entwurf (Veste Coburg)	4 beschriebene, – leere Seiten
	147 beschriebene, 11 leere Seiten

insgesamt also: 158 Seiten = 79 Blätter = 39 1/2 Bogen.

Mozart verwendete für seine Niederschrift der Messe zwölf- und zehnzeiliges Notenpapier (siehe oben). Die letzten neun Blätter auf zehnzeiligem Papier mit den Bläserstimmen zum Gloria und der erhaltenen Teilpartitur zum Sanctus deuten auf eine Entstehung dieser Abschnitte in Salzburg hin, weil dort kein zwölfzeiliges Papier zu erhalten war⁴⁰, Mozart also mit dem vorhandenen vorlieb nehmen mußte. Bei dem zwölfzeiligen Papier der übrigen Handschrift verwen-

dete Mozart drei verschiedene Sorten. Untersuchungen von und Vergleich mit Papieren zeitlich benachbarter Handschriften, wie sie Alan Tyson betreibt, könnten noch weitere Einzelheiten zu einer genaueren Datierung ergeben. So ist der erste Satz des Gloria auf dem gleichen Papier notiert wie der Beginn des Hornkonzerts KV 417, das Mozart mit „27. Mai 1783“ datiert hat⁴¹. Durch die Feststellung der Papiersorten klärt sich auch, weshalb der oben zitierte Entwurf zum „*Laudamus te*“ taktmäßig so weit auseinanderliegende Stellen dieser Komposition enthält. Das Doppelblatt war Blatt 1 und 4 aus einer Lage von zwei Bifolien derselben Papiersorte, auf denen Mozart den ersten Entwurf zu dieser Komposition notierte. Als er später mit dem darauf skizzierten Verlauf der Gesangsstimme nicht mehr einverstanden war und die Takte 130 bis 136 ändern wollte, nahm er, um nicht schneiden und ein Einzelblatt ankleben zu müssen, das ganze Doppelblatt aus der Partitur heraus, obwohl die Komposition auf Blatt 1 der Lage unverändert blieb. Das von ihm dafür neu geschriebene und heute einliegende Doppelblatt gehört zu einer anderen Papiersorte, die Mozart erst für die nachfolgenden Sätze des Gloria verwendete⁴¹.

Erwähnt werden müssen noch zwei wenige Takte umfassende Skizzen zu einem „*Dona nobis pacem*“ in C-dur (siehe Anhang I/3, S. 171) am Ende von Mozarts umfangreichem Entwurf zu KV 422, *L'oca del Cairo* (NMA II/5/13)⁴². Diese Oper hatte Mozart nach dem Text des Salzburger Abbate Giambattista Varesco während seines Salzburger Aufenthaltes zu vertonen begonnen. Die Skizze steht ohne Zweifel in Verbindung mit der Komposition von KV 427 (417^a) und beweist abermals, daß Mozart an eine Fertigstellung der Messe gedacht und daran gearbeitet hat.

In den Umkreis der Messe gehört auch das *Solfeggio* Nr. 2 aus KV 393 (385^b; siehe Anhang II, S. 172)⁴³. Die Melodie dieser angeblich im August 1782 für Constanze komponierten Gesangsübung kehrt in leicht veränderter Form im Sopransolo des „*Christe eleison*“ wieder – ein weiterer Anhaltspunkt für die Mitwirkung von Constanze Mozart bei der Aufführung des Werkes.

³⁷ Ernst II., Herzog von Sachsen-Coburg und Gotha, 1818–1899, seit 1844 regierend, ein großer Freund der Wissenschaften und Künste, der eine umfangreiche Autographensammlung anlegte und sich auch selbst als Dichter und Komponist versuchte.

³⁸ André legte 1833 eigenhändig ein Verzeichnis aller Mozarthandschriften aus seinem Besitz an. Das Verzeichnis selbst ist nicht erhalten, aber eine in der British Library London erhaltene Kopie verzeichnet die Messe unter der Nummer „210“ (verbessert aus: „110“).

³⁹ Dabei ist Blatt 7^a mit einem durchstrichenen eintaktigen Entwurf zum „*Gratias*“ mitgezählt.

⁴⁰ Mozart mußte z. B. für die Kopiaturl seiner Oper *Die Entführung aus dem Serail*, die er in Salzburg anfertigen ließ, „5 bücher 12 linirtes Papier“ nach Salzburg schicken; Bauer–Deutsch III, S. 237, Nr. 700, Zeile 50f.

⁴¹ Mitteilung von Herrn Dr. Alan Tyson, London.

⁴² Autograph in der Staatsbibliothek Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin; vgl. auch Ernst Fritz Schmid, *Neue Quellen zu Werken Mozarts*, in: *Mozart-Jahrbuch 1956*, Salzburg 1957, S. 44, und Kritischer Bericht (Hellmut Federhofer) zu NMA VIII/22/Abt. 1, S. 52f.

⁴³ Das Autograph (1 Blatt mit einer beschriebenen Seite) wurde 1972 versteigert; vgl. *Katalog 599 J. A. Stargardt. Autographen aus allen Gebieten*, Marburg 1972, S. 178f., Nr. 711 (mit Faksimile).

Von den „*Skizzen und Fragmenten*“, die in KV⁶ (S. 449f.) als „*vermutlich zur c-moll-Messe 417a (427) gehörend*“ unter die Nummer 417 B gestellt sind, kann nur die erste Nummer (siehe Anhang I/2a, S. 169)⁴⁴, in der das Fugenthema des „*Cum Sancto Spiritu*“ aufscheint, mit der Messe in Verbindung gebracht werden. Die anderen Nummern scheiden aus, weil sie teils wesentlich früher zu datieren sind (Nr. 2–4), teils deswegen, weil sie untextiert sind und ihre Zugehörigkeit zur c-moll-Messe nicht hinreichend zu begründen ist. (KV 417 B / Nr. 2–6 werden in NMA X/30/2–4: *Sonstige Studien, Skizzen, Fragmente, Varia* aufgenommen.) Gewissermaßen als Ersatz für KV 417 B / Nr. 2–6 sind inzwischen zwei weitere Skizzenblätter Mozarts aufgetaucht (Privatbesitz bzw. Staatliches Zentralarchiv Prag). Unter den zahlreichen Einzelnotierungen dieser Skizzen finden sich auch einige kontrapunktische Studien über das „*Cum Sancto Spiritu*“-Thema; aus dem vielfältigen Inhalt wurde nur herausgenommen, was sich unmittelbar auf dieses Thema bezieht (siehe Anhang I/2b und 2c, S. 170). Die Studien auf dem Blatt in Privatbesitz stammen aus einem früheren Stadium der Beschäftigung Mozarts mit diesem Thema. Die Skizzen auf dem Blatt in Prag zeigen eine spätere Phase der Bearbeitung, wo der Kontrapunkt syllabisch aufgelöst wird.

Zu 2

Aus dem ursprünglich in Augsburg wohl vollständig erhaltenen Stimmensatz (siehe weiter unten *Zu 4*) sind heute nur noch die Orgelstimme und die Stimmen der drei Posaunen überliefert, was seinen Grund wahrscheinlich darin hat, daß diese vier Stimmen in Heilig Kreuz nicht verwendet werden konnten und deshalb ausgesondert wurden. Sie sind nämlich nicht in c-moll, sondern in b-moll notiert, und es handelt sich bei ihnen um die Stimmen für die im höheren Chorton stehenden Instrumente. Diese Stimmen wurden zur Salzburger Aufführung wohl auf Veranlassung Mozarts von c-moll nach b-moll transponiert, weil die Aufführung offenbar auf der Basis des

niedrigeren Kammertons stattfand. Über Mozarts Anlaß zu diesem Schritt ist viel gerätselt worden. Ein Grund mag in der Rücksichtnahme Mozarts auf die übrigen mitwirkenden Bläser der Hofmusik gelegen haben, deren Instrumente auf Kammerton gestimmt waren. Die plausibelste Erklärung ist aber wohl die von Wolfgang Plath⁴⁵ geäußerte Vermutung, daß die Sopranistin Constanze Mozart bei den exponierten Spitzentönen ihres Soloparts stimmliche Schwierigkeiten hatte.

Die von dem Salzburger Kopisten Joseph Richard Estlinger⁴⁶ geschriebene Orgelstimme wurde ad hoc aus Mozarts c-moll-Autograph nach b-moll transponiert. Im Verlauf dieser Arbeit irrte sich der Kopist wiederholt bei den teilweise zu verändernden Akzidenzen zur Bezifferung des Basses (# zu ♯, ♯ zu ♭), Fehler, die von Mozart eigenhändig korrigiert wurden (siehe das Faksimile auf S. XXII). Ab Takt 33 des Sanctus fehlt in der Stimme jegliche Bezifferung. Da die Abschrift nach Mozarts Autograph erfolgte, könnte man annehmen, daß Mozart seine Komposition in Eile – also vielleicht erst knapp vor der Aufführung – zu Ende brachte und daher die Bezifferung nicht mehr ausschrieb.

Die Stimmen der drei Posaunen sind von Felix Hofstätter⁴⁷ geschrieben worden. Beide Kopisten gehörten der Salzburger Hofmusik als Musiker an und haben wiederholt privat für die Mozarts Kopien angefertigt.

Das gesamte Material zur Salzburger Aufführung verblieb nach Mozarts Abreise aus Salzburg beim Vater und kam durch Mozarts Schwester Maria Anna aus dem Nachlaß von Leopold Mozart zusammen mit weiteren Abschriften an das Augustinerchorherrenstift Heilig Kreuz zu Augsburg⁴⁸, wo der Hauptteil der Stimmen verloren gegangen sein muß.

⁴⁵ Vgl. Arthur Mendel, *Pitch in Western Music since 1500. A Re-examination*, in: *Acta Musicologica* 50 (1978), Fasc. I/II, S. 34, Anmerkung 21.

⁴⁶ Hintermaier, a. a. O., S. 91f.; nach Walter Senn, *Die Mozart-Überlieferung in Stift Heilig Kreuz zu Augsburg*, in: *Neues Augsburger Mozartbuch* (= *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben* 62/63), Augsburg 1962, S. 368: Kopist B.

⁴⁷ Hintermaier, a. a. O., S. 182ff.: bei Senn, a. a. O., S. 368, irrtümlich als Kopist H bezeichnet. Vergleiche mit dem Schreiberverzeichnis zu: Manfred Hermann Schmid, *Die Musikaliensammlung der Erzabtei St. Peter in Salzburg. Katalog. Erster Teil. Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph und Michael Haydn*, Salzburg 1970 (Exemplar im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Salzburg) ergaben jedoch die Identität von Senns Kopisten C und H mit Schreiber 31 aus St. Peter, den Hintermaier (siehe oben) als Felix Hofstätter ausweisen konnte (vgl. auch das Faksimile auf S. XXIII).

⁴⁸ Senn, a. a. O., S. 354.

⁴⁴ Autograph (1 Blatt mit einer beschriebenen Seite): Deutsche Staatsbibliothek Berlin. Das Blatt ist mit drei weiteren autographen Einzelblättern, auf denen Skizzen und Studien aus jeweils verschiedenen Zeitabschnitten notiert sind, vereinigt worden. Auf einem dieser Blätter erscheint dasselbe Thema als Cantus firmus in zwei kurzen Kontrapunktstudien nochmals. Das entsprechende Blatt ist aber frühestens 1786/87 zu datieren und kann daher hier nicht interessieren. (Vgl. auch den Kritischen Bericht und NMA X/30/2–4.)

Zu 3

Die Partiturabschrift aus dem Verlagshaus André folgt genauestens dem Mozartschen Autograph. Sogar die Randbemerkungen, die sich auf die Umarbeitung zum *Davidde penitente* beziehen, wurden getreulich übernommen. Die Abschrift, die kein Sanctus und Benedictus enthält, schließt nach dem „*Et incarnatus est*“ des Credo mit dem Finaldatum 23 Febr. 1827. Dies ist ein weiterer Beweis dafür, daß Johann Anton André von Mozarts Hand zu dieser Messe nicht mehr besessen hat als heute überliefert ist, denn weitere vollständige Teile hätten hier anschließen müssen, und eine Datierung hätte dann erst an deren Schluß erfolgen können.

Die Abschrift diente als Stichvorlage für die Erstausgabe, wurde daher später redigiert und enthält Streichungen und Änderungen in der Phrasierung und im Text der Gesangsstimmen, Anweisungen an den Stecher in schwarzer und roter Tinte, eine vorläufige Seiteneinteilung in Bleistift sowie die vom Stecher mit Rötel angemerkte tatsächlich durchgeführte Seiteneinteilung.

Zu 4

Pater Matthäus Fischer erstellte seine Partiturabschrift wahrscheinlich im Auftrag von Johann Anton André. Auf einer seiner Reisen hatte André, der sich systematisch um die Komplettierung seiner Mozart-Sammlung bemühte⁴⁹, offensichtlich den Stimmensatz der Messe im Augustinerchorherrenstift Heilig Kreuz zu Augsburg entdeckt⁵⁰ und den dortigen Chordirektor Fischer um eine Abschrift gebeten. Das Manuskript befand sich jedenfalls im Besitz von André, kam nach dessen Tod an den schon genannten André-Mitarbeiter Heinrich Henkel⁵¹ und gelangte aus dessen Nachlaß auf Umwegen an die Österreichische Nationalbibliothek in Wien⁵².

Die Tatsache der Existenz von Fischers Partitur bezeugt, daß um diese Zeit in Heilig Kreuz alle Stimmen zu Mozarts Messe vorhanden waren. Man erkennt auch in Fischers Abschrift, daß er aus Stimmen spartiert hat, denn wiederholt läßt er bei der

einen oder anderen Stimme Takte aus oder schreibt sie doppelt, was er hinterher korrigiert. Der Eindruck von Fischers Schrift erscheint zwar flüchtig, die Niederschrift ist aber dennoch sehr genau. Die Orgel- und Posaunenstimmen sind mit gleicher Leichtigkeit notiert wie die übrigen Teile, die Bezifferung des Basses fehlerlos und ohne nennenswerte Korrekturen, so daß man davon ausgehen muß, Fischer habe auch in diesen Systemen direkt aus Vorlagen in der Originaltonart kopiert. Das wiederum würde bedeuten, daß im Augsburger Stimmenmaterial auch Orgel- und Posaunenstimmen in c-moll vorhanden gewesen sein mußten. Diese könnten möglicherweise bereits den Salzburger Stimmen beigelegt haben (das hieße: Mozart entschloß sich erst im letzten Augenblick zu einer Aufführung in der tieferen Stimmung und ließ deshalb noch zusätzlich transponierte Stimmen für diese Instrumente anfertigen), oder man hatte in Augsburg das Aufführungsmaterial vereinheitlicht und für Orgel und Posaunen neue Stimmen in c-moll ausgeschrieben.

Fischers Partiturabschrift der Messe war mit Sicherheit für Andrés geplante Ausgabe eine wichtige Quelle und mit großer Wahrscheinlichkeit sogar die einzige Druckvorlage für die im Autograph fehlenden Teile des Sanctus und Benedictus. An dieser Stelle sei auf einen Fehler im Erstdruck hingewiesen, der unmittelbar mit der Notierungsweise in Fischers Partitur zusammenhängt: In den Fagottstimmen des „*Sanctus*“-Satzes, Takt 13 bis 15, indiziert Fischer den Gang der Fagotte in Oktavenparallelen in Takt 13 und Takt 15 mit der Abkürzung 8^a unter dem Melodieverlauf des ersten Fagotts. Ein sehr dünn gezogener waagrechter Strich in Takt 14 von Fischers Partitur, der das Weiterbestehen der Oktavierungsvorschrift anzeigt, wurde aber im Verlag André nicht gesehen oder falsch interpretiert (obwohl dort die autographe, auch die Fagotte überliefernde Separatpartitur zur Verfügung stand!), was dazu führte, daß im Erstdruck das zweite Fagott zwar in Takt 13 und Takt 15 im Oktavabstand zum ersten notiert wurde, in Takt 14 aber pausiert (siehe die Faksimiles auf S. XXV–XXVII).

In Matthäus Fischers Partitur fällt weiter auf, daß zur „*Hosanna in excelsis*“-Fuge keine Posaunen und Pauken notiert sind und auch die Hörner und Trompeten ab Takt 35 des Sanctus fehlen. Fischer muß anscheinend von André genau über die in Offenbach vorhandenen autographen Teile zur Messe informiert gewesen sein und von Mozarts Bläserpartitur zum Sanctus gewußt haben.

⁴⁹ Plath, a. a. O., S. 334.

⁵⁰ André schreibt in seinem Vorbericht zur Erstausgabe der Messe: „daß Mozart [...] auch eine Abschrift davon einem Kloster in Baiern überlassen hat, woselbst ich solche vorgefunden und mit dem in meinen Händen befindlichen Original-Manuscript verglichen habe.“

⁵¹ Auf der Handschrift befindet sich neben dem Originaltitel Fischers eine eigenhändige Bemerkung Henkels mit dessen Unterschrift.

⁵² Plath, a. a. O., S. 344.

Zur Edition

1. Mitwirkung der Posaunen, speziell einer Diskantposaune im Kyrie: Mozart hat in seinem Autograph für das Kyrie die Posaunenstimmen nicht auf eigenen Systemen notiert, sondern deren Mitwirkung bzw. Pausieren durch entsprechende Hinweise in den Vokalstimmen angezeigt. Dabei hat er tatsächlich zweimal auch in der Sopranstimme des Chores Einträge gemacht, nämlich in Takt 6 beim ersten Einsatz dieser Stimme *tro*: und in Takt 27 *Senz*: *trom*: (siehe die Faksimiles auf S. XXf.). Alle Bemerkungen zur Mitwirkung der Posaunen im Kyrie wurden von Mozart erst zu einem späteren Zeitpunkt in das Autograph nachgetragen, wie an mehreren Stellen durch die Platzierung der betreffenden Anmerkung oder durch das Darüberschreiben über bereits vorhandene Schriftzeichen zu erkennen ist. Es ist möglich, daß Mozart diesen Arbeitsgang mehr mechanisch ausführte und nicht so sehr darauf achtete, wie oft und in welchen Stimmen er Einträge anbrachte. Die beiden Anmerkungen im System der Soprane könnten also durchaus auf einem Irrtum beruhen, denn Mozart hat im weiteren Verlauf der Komposition im Sopran keinen entsprechenden Vermerk mehr angebracht. Die Mitwirkung der selten gebrauchten und nur an wenigen Orten nachgewiesenen Diskantposaune ist deshalb sehr unwahrscheinlich.

In der Salzburger Kirchenmusik war zu jener Zeit bekanntlich die Verwendung von drei Posaunen üblich, die in der Regel *colla parte* mit Chor-Alt, -Tenor und -Baß geführt wurden. Im Sinne dieser Tradition sind auch die drei erhaltenen Posaunenstimmen aus Salzburg als *Trombone 1*:^{mo} für die Altstimme, *Trombone 2*:^{do} für die Tenorstimme und *Trombone 3*:^{tio} für den Baß bezeichnet. – Eine Selbstverständlichkeit damaliger Praxis war auch das Mitspielen der Posaunen im Forte. So hat Mozart bei den Tutti-Sätzen „*Gloria in excelsis Deo*“, „*Gratias*“ und „*Jesu Christe*“ die Mitwirkung der Posaunen in seinem Autograph nicht eigens vermerkt. In der unmittelbar auf das „*Jesu Christe*“ folgenden „*Cum Sancto Spiritu*“-Fuge ist im ersten Viertel von Takt 53 (vgl. S. 80) in den Chorstimmen Alt, Tenor und Baß die Abschlusnote für die drei Posaunen jedoch notiert, gefolgt von dem Vermerk *senza trom*: (im weiteren Verlauf des Satzes gibt Mozart dann den Wechsel „*con Tromboni*“ – „*senza Tromboni*“ genau an), so daß für „*Jesu Christe*“ und den Beginn von „*Cum Sancto Spiritu*“ die Mitwirkung der Posaunen auch durch das Autograph eindeutig belegt ist. In den Tromboni-Stimmen

aus Salzburg sind alle Sätze selbstverständlich enthalten⁵³.

2. Für die Anlage des „*Sanctus*“-Satzes wird in der vorliegenden Ausgabe die aus der Musik erkennbare Doppelchörigkeit gewählt. Die Doppelchörigkeit ist von Alois Schmitt zum ersten Mal erkannt und in seiner wie auch in H. C. R. Landons Bearbeitung berücksichtigt worden. In Pater Matthäus Fischers Partitur, die ja für diesen Teil der Komposition die bisher einzige authentische Quelle darstellt, ist auch durch die Eintragungen *Choro II*. bei Soprano II in Takt 8 und *Choro I*. bei Soprano I in Takt 9 (siehe das Faksimile auf S. XXIV) deutlich Mozarts Absicht der Zweichörigkeit belegt. Fischer notierte das „*Sanctus*“ als fünfstimmigen Chor mit geteiltem Sopran, was André übernahm, allerdings ohne die Eintragungen *Choro I*. und *Choro II*. Es ist nicht anzunehmen, daß bei Fischers Übertragung die Füllstimmen zur Komplettierung der Doppelchörigkeit im „*Sanctus*“ wesentlich weggelassen wurden. Denn selbst das „*Qui tollis*“, in dem Fischer die beiden Chöre auf vier Systemen ineinander verschachtelt notiert hat, enthält in dieser unübersichtlichen Niederschrift alle durch Mozarts Autograph belegten Noten der Vokalstimmen. Man muß daher annehmen – da Fischers Zuverlässigkeit ausreichend nachgewiesen ist –, daß Mozart eine doppelchörige Fassung des „*Sanctus*“-Satzes zwar beabsichtigt, aber offensichtlich für die Salzburger Aufführung nicht mehr voll erstellt hat.

Besonders hingewiesen sei noch auf Takt 7 des „*Sanctus*“. Hier geht aus Fischers Partitur eindeutig hervor, daß beide Chöre pausieren und die Leere dieses Taktes von Mozart beabsichtigt gewesen sein muß, um die stufenweise Steigerung zum Tutti-Forte in Takt 10 besonders wirksam werden zu lassen⁵⁴.

Beim „*Hosanna in excelsis*“ wird mit den durchlaufenden leeren Systemen des zweiten Chores angezeigt, daß eine Doppelfuge der Chöre von Mozart geplant war, was aus der Führung der Posaunenstimmen hervorgeht. Es liegt durchaus im Bereich des Möglichen, daß Mozart diese Doppelfuge auch tatsächlich ausgeführt hatte. H. C. Robbins Landons Vermutung hat viel für sich, wenn er, ausgehend von der erhaltenen autographen Partitur der gesamten Bläser und Pauken, meint, Mozart habe deshalb diese

⁵³ Zur Mitwirkung der Posaunen vgl. Walter Senn im Vorwort zu NMA I/1/Abt. 1: *Messen · Band 3*, S. XVIII, Anmerkung 48.

⁵⁴ Die Bearbeiter Schmitt bzw. Landon schlagen für diesen Takt bereits einen ersten Einsatz von Tenor und Baß bzw. Alt, Tenor und Baß des ersten Chores vor.

so umfangreiche Separatpartitur schreiben müssen, weil er für die Niederschrift der beiden Chöre, der Streicher und Bassi schon alle zwölf Systeme seines Notenpapiers benötigt hatte⁵⁵. Pater Matthäus Fischers Manuskript aber sieht für die Gesangsstimmen des „*Hosanna in excelsis*“ nur eine einfache Fuge vor. Es ist also durchaus denkbar, daß Mozart für die Aufführung in St. Peter mit einem zwar geübten, aber nur schwach besetzten Chor und mit nur einer Probe auf eine vokale Ausführung von vornherein verzichtet und die doppelchörige Wirkung nur durch die Posaunen erreicht hat.

3. Die Partitur von Matthäus Fischer enthält im „*Hosanna in excelsis*“ keine Viola. Es muß angenommen werden, daß die im Erstdruck gestochene Violastimme eine Hinzufügung Andrés ist. Im Notentext ist sie daher in Kleinstich wiedergegeben.

4. Im Benedictus schreibt Fischer die Wiederholung vom Schlußteil des „*Hosanna in excelsis*“ (genauer gesagt: ab T. 110) nicht aus, sondern verweist nach Takt 109 durch *al Segno* auf Takt 50 des Sanctus. In der autographen Bläserpartitur des Sanctus aber findet sich das entsprechende Zeichen schon zu Takt 48. Da bei Matthäus Fischer die beiden Fagotte in Takt 107–109 abweichend von Takt 47–49 des Sanctus notiert sind, ergeben sich für diese drei Takte zwei Versionen. Die vorliegende Ausgabe folgt der durch das Wiederholungszeichen in der Bläserpartitur Mozarts gegebenen Version. Der Erstdruck hält sich an Fischers Partitur und übernimmt aus ihr in Takt 108/109 auch einen im System der Viola notierten Unisono-Einsatz mit dem Alt des Chores. (Zu den abgekürzten Notierungen in den Quellen vgl. man im einzelnen den Kritischen Bericht.) – Auch an diesem Beispiel wird wieder deutlich, daß Pater Matthäus Fischers Abschrift für die im Autograph fehlenden Teile des Sanctus und Benedictus die unmittelbare Vorlage gewesen sein muß.

5. Den Instrumentalbaß spielten bei Kirchenmusik neben der Orgel gewöhnlich Kontrabaß und Fagotte mit. Mozart hat auch an die Mitwirkung des Violoncellos gedacht, wie aus entsprechenden Anmerkungen des Autographs im System der Bassi in den Sätzen „*Quoniam*“ und „*Credo in unum Deum*“ hervorgeht. Die Fagottstimmen wurden von Mozart eigens notiert und gehen nur in den Sätzen „*Lauda-*

mus te“ und „*Domine*“ mit den Bassi, was von Mozart extra durch *Fagotto col Basso*: angezeigt wurde. Die Bassi üben keine Tuttifunktion aus und pausieren daher bei instrumentalen Vor- und Zwischenspielen sowie bei Solostellen nicht. Sie pausieren lediglich zusammen mit dem Chorbaß, wenn für die Orgel die Einsätze der oberen Vokalstimmen verzeichnet sind.

6. Solo- und Tutti-Eintragungen im System der Orgel – zunächst als reine Registrieranweisungen zu verstehen – können bei Mozart auch auf die Verwendung von zwei Orgeln für Solo- und Tutti-Ensemble in getrennter Aufstellung hinweisen, wie es in großen Kirchen, so z. B. auch im Salzburger Dom, üblich war⁵⁶. In der Stiftskirche St. Peter in Salzburg befanden sich aber alle Musiker auf der rückwärtigen Empore direkt vor der Orgel⁵⁷; die Mitwirkung einer Ripieno-Orgel war also nicht erforderlich und muß auch für die Aufführung von 1783 ausgeschlossen werden.

7. Die Generalbaßbezifferung steht im Autograph meist unterhalb, an wenigen Stellen aber auch oberhalb des Systems *Bassi ed Organo*. Im Notentext wurde sie einheitlich unter dieses System gestellt. Auch die im Autograph unterschiedliche Kennzeichnung von Alterierungen ist normalisiert wiedergegeben. Ergänzte Generalbaßziffern und Verlängerungsstriche sind in eckige Klammern gesetzt. Die Bezifferung im Sanctus wurde aus der Orgelstimme von Heilig Kreuz und der Partitur von Matthäus Fischer übernommen.

8. In Mozarts Autograph erscheinen Staccato-Zeichen zumeist als Striche. Der Strich kann aber auch, vor allem im Instrumentalbaß, die Bedeutung eines Akzents haben. In der Orgelstimme können Striche überdies stellvertretend für die Bezifferung „1“ stehen⁵⁸. Im Notentext wurden an solchen Stellen im System *Bassi ed Organo* Striche als Akzentzeichen für die *Bassi* beibehalten und die *tasto-solo*-Ausführung für die Orgel unter dem System mit den Ziffern „1“ in eckigen Klammern angemerkt.

⁵⁶ Vgl. Hellmut Federhofer im Vorwort zu NMA Serie I/2/1: *Litaneien*, S. XVI, und Walter Senn im Vorwort zu NMA Serie I/1/Abt. 1: *Messen · Band 3*, S. XVIII.

⁵⁷ Schmid, *Mozart und die Salzburger Tradition* (a. a. O.), S. 252.

⁵⁸ Vgl. Hellmut Federhofer, *Striche in der Bedeutung von „tasto solo“ oder der Ziffer „1“ bei Unisonostellen in Continuo*stimmen, in: *Neues Augsburger Mozartbuch* (a. a. O.), S. 497ff.

⁵⁵ Vorwort zur Ausgabe London–Zürich etc. 1956, S. VI.

9. Fehlende Bögen sind nur dann ergänzt, wenn sie in analog geführten Stimmen desselben Taktes oder an Parallelstellen erscheinen. Dabei wurden in Singstimmen eingezeichnete Bögen auf entsprechende Wendungen der Instrumente übertragen, aber nicht umgekehrt. Bei den im Autograph nicht mehr vollständig erhaltenen Teilen des Sanctus und Benedictus wurde auf eine konsequente Ergänzung bzw. Angleichung in der Bogensetzung verzichtet.

10. Der Maßtext ist in Rechtschreibung, Silbentrennung und Interpunktion der neuesten Ausgabe des *Graduale Romanum* angeglichen. Das Wort „*eleison*“ erscheint jedoch aus musikalischen Gründen nur an einer Stelle (Schluß des Kyrie) in der korrekten viersilbigen Trennung. Bei Wortwiederholungen oder homophoner Führung der Gesangsstimmen verzichtete Mozart im Autograph mehrmals auf vollständige Unterlegung des Textes. Dieser wurde in der Ausgabe stillschweigend ergänzt.

Für Hinweise, Auskünfte und Entgegenkommen bei der Benützung von Quellen danken die Herausgeber den Herren Dr. Wolfgang Goldhan (Deutsche Staatsbibliothek Berlin), Dr. Adolf Hahn (Stiftsarchiv St. Peter Salzburg), Dr. Ernst Hintermaier (Salzburg), Prof. Dr. Klaus Hortschansky (Frankfurt am Main), Privatdozent Dr. Manfred Hermann Schmid (München) und Dr. Alan Tyson (London). Dank schulden die Unterzeichnenden auch den Herren Prof. Dr. Marius Flothuis (Amsterdam) und Prof. Karl Heinz Füssl (Wien) für das Mitlesen der Korrekturen. Die Herren der Editionsleitung der *Neuen Mozart-Ausgabe* haben mit ihrem Wissen und ihrer Erfahrung die Herausgeber bei der Arbeit unterstützt und beraten. Ihnen sei im besonderen ganz herzlich gedankt.

München, im März 1983

Monika Holl

Weimar, im Dezember 1981

Karl-Heinz Köhler

No. 1. *Laurent m. water*
 No. 2. *Wittgensteinscher Abzug*
 1783
 Original
 Handschrift

28.
 von J. B.

Blatt II des Autographs (Deutsche Staatsbibliothek Berlin). Vgl. Seite 3-4, Takt 1-6, und Vorwort, S. XVII.

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written in German and are partially obscured by the musical notes. The text includes phrases like "in die", "in die". The handwriting is in black ink on a light-colored paper.

Blatt 2^e des Autographs. Vgl. Seite 7-9, Takt 22-27, und Vorwort, S. XVII.

All. Vvace
Tutti

Gloria

1. tasto Solo

4

Seite 4 der Stimme Organo aus dem originalen Salzburger Aufführungsmaterial (Staats- und Stadtbibliothek Augsburg; Leihgabe des Dominikanerklosters Heilig Kreuz). Vgl. Seite 21–30, Takt 1 bis 43 (1. Hälfte), und Vorwort, S. XV.

Ad: mal: Trombone 1mo

Handwritten musical score for Trombone 1. The page is titled "Ad: mal: Trombone 1mo". It features ten staves of music in a single system. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as "p." and "f.". The manuscript shows signs of age, including ink smudges and some fading. At the bottom of the page, there is a small handwritten number "22".

Erste Seite der Stimme *Trombone 1.^{mo}* aus dem originalen Salzburger Aufführungsmaterial. Vgl. Seite 3–16, Takt 1–74, und Vorwort, S. XV.

This image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is dense and includes various rhythmic values, clefs, and dynamic markings. Key annotations include:

- Staff 1:** A large, dark, scribbled-out section at the beginning.
- Staff 2:** A large, dark, scribbled-out section.
- Staff 3:** A large, dark, scribbled-out section.
- Staff 4:** A large, dark, scribbled-out section.
- Staff 5:** A large, dark, scribbled-out section.
- Staff 6:** A large, dark, scribbled-out section.
- Staff 7:** A large, dark, scribbled-out section.
- Staff 8:** A large, dark, scribbled-out section.
- Staff 9:** A large, dark, scribbled-out section.
- Staff 10:** A large, dark, scribbled-out section.

The notation includes various rhythmic values such as eighth notes, sixteenth notes, and quarter notes. There are also dynamic markings like *pp* and *ff*. The handwriting is in black ink on aged paper.

Seite 55 der Partiturnabschrift von Pater Matthäus Fischer (Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien). Vgl. Seite 132–134, Takt 6–12, und Vorwort, S. XVII.

6

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is dense and includes various symbols, including notes, rests, and complex rhythmic markings. There are several annotations in German: "Al. Cantata:" appears on the first and second staves, and "Al. Genetiv:" appears on the seventh staff. The handwriting is in black ink on aged paper. The number "6" is written in the top left corner of the page.

Blatt Br des Autographs. Vgl. Seite 135–137, Takt 14–19, und Vorwort, S. XVI.

Handwritten musical score on page 56, featuring ten staves of music. The notation includes various rhythmic values, clefs, and dynamic markings. The text "Pater" and "Ipsanne" is written across the staves. A large handwritten "S." is visible on the right side of the page. The manuscript shows signs of being a working draft, with some ink bleed-through and corrections.

bc

Pater

Ipsanne

S.

131

sunt coe - li et ter - ra, glo - ri - a, glo - ri - a lu - a
glo - ri - a lu - a
glo - ri - a lu - a

131

Seite 131 des Erstdrucks, Offenbach 1840 (Exemplar: Bayerische Staatsbibliothek München). Vgl. Seite 135–136, Takt 14–17, und Vorwort, S. XVI.

K. 33. Allegro

2.

Auf dem Klavier zu spielen

Joseph Haydn

Autograph des Solfeggios in F KV 393 (385b), Nr. 2 (Privatbesitz. Wiedergabe nach Katalog Star-
gandt 599/Nr. 711, Marburg 1972). Vgl. Seite 172 und Vorwort, S. XIV.