

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie I

Geistliche
Gesangswerke

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

VORGELEGT VON WALTER SENN



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · PARIS · LONDON · NEW YORK

1968

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

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

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

ÖSTERREICH
Österreichischer Bundesverlag Wien

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

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

Die Messe KV 140/Anh. 235^d (= Nr. 5 dieses Bandes) ist auch als Einzelpartitur
erschienen (BA 4736). Die vier weiteren Messen erscheinen ebenfalls einzeln.

Alle Rechte vorbehalten / 1968 / Printed in Germany

INHALT

Vorwort	VI
Zum vorliegenden Band	VII
Faksimile: Blatt 1' des Autographs von KV 49 (47 ^d) = Nr. 1	XXI
Faksimile: Autograph des fragmentarischen Entwurfs zum Gloria von KV 49 (47 ^d) = Anhang Nr. 1	XXII
Faksimile: Blatt 1' des Autographs von KV 139 (114 ^a = KV ^{3a} : 47 ^a) = Nr. 2	XXIII
Faksimile: Blatt 1' des Autographs von KV 65 (61 ^a) = Nr. 3	XXIV
Faksimile: Blatt 1' des Autographs von KV 66 = Nr. 4	XXV
Faksimiles: Zwei Stimmenseiten aus dem Aufführungsmaterial von KV 66 = Nr. 4	XXVI
Faksimile: Skizze zum Gloria aus KV 66 = Anhang Nr. 10	XXVII
Faksimile: Seite 1 der Battuta-Stimme aus KV 140 (Anh. 235 ^d = KV ⁶ : Anh. C 1.12) = Nr. 5	XXVIII

1. Missa brevis in G KV 49 (47 ^d)	3
2. Missa in c KV 139 (114 ^a = KV ^{3a} : 47 ^a)	37
3. Missa brevis in d KV 65 (61 ^a)	159
4. Missa in C („Dominicus-Messe“) KV 66	185
5. Missa brevis in G KV 140 (Anh. 235 ^d = KV ⁶ : Anh. C 1.12)	285

Anhang

1. Fragmentarischer Entwurf zum Gloria der Missa brevis in G KV 49 (47 ^d)	315
2. Andere, möglicherweise spätere Fassung der Takte 182–195 aus dem Credo der Missa brevis in G KV 49 (47 ^d) = KV Anh. 20 ^a (KV ⁶ : 626 ^b /25)	316
3. Ursprüngliche, getilgte Fassung der Takte 24–35 aus dem Credo der Missa in c KV 139 (114 ^a = KV ^{3a} : 47 ^a)	317
4. Ursprünglicher, gestrichener Schluß der Missa in c KV 139 (114 ^a = KV ^{3a} : 47 ^a)	319
5. Skizze zum Kyrie der Missa brevis in d KV 65 (61 ^a), T. 11 ff. = T. 32 ff. (Faksimile und Übertragung)	320
6. Erste, gestrichene Fassung (Entwurf) des Benedictus aus der Missa brevis in d KV 65 (61 ^a)	320
7. Zweite, gestrichene Fassung des Benedictus aus der Missa brevis in d KV 65 (61 ^a)	320
8. Dritte, getilgte Fassung des Benedictus aus der Missa brevis in d KV 65 (61 ^a)	321
9. Beginn des Kyrie aus der Missa in C KV 66 in der ursprünglichen Instrumen- tation	322
10. Skizze zum Gloria aus der Missa in C KV 66, T. 310 ff.	324
11. Erste, gestrichene Fassung des Credo („Et resurrexit“, T. 134 ff.) aus der Missa in C KV 66	326
12. Ursprüngliche, getilgte Fassung der Schlußtakete des mit „Et resurrexit“ beginnenden Abschnittes („non erit finis“, T. 166 ff.) aus dem Credo der Missa in C KV 66	327

VORWORT

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

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







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

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

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

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

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

Der jeweilige Werktitel sowie die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebene Bezeichnung der Instrumente und Singstimmen zu Beginn eines jeden Stückes sind normalisiert, die Partituranordnung ist dem heutigen Gebrauch angepaßt; der Wortlaut der originalen Titel und Bezeichnungen sowie die originale Partituranordnung sind im Kritischen Bericht wiedergegeben. Die originale Schreibweise transponierend notierter Instrumente ist beibehalten. Die alten *c*-Schlüssel sind, soweit sie in den Vorlagen für Singstimmen oder Tasteninstrumente verwendet werden, durch die heute üblichen Schlüsselzeichen ersetzt, jedoch zu Beginn der ersten Accolade im Vorsatz angegeben. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (d. h.  statt , ); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kürzer oder langer Ausführung von der Notationsform her nicht möglich. Die NMA verwendet in all diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift ,  etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bögchen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten sind grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Dynamische Zeichen werden in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for*: und *pia*: Die Gesangstexte werden der modernen Rechtschreibung angeglichen. Der Basso continuo ist in der Regel nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt.

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

Die Editionsleitung

ZUM VORLIEGENDEN BAND

Der erste Messenband der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA) umfaßt fünf Kompositionen, die in der Zeit von 1768 bis vermutlich 1773 entstanden sind. Von diesen erschienen vier (Nr. 1–4) in der alten Gesamtausgabe der Werke Mozarts (AMA), während KV 140 (Anh. 235^d = KV⁶: Anh. C 1.12), deren Autograph verschollen ist, wegen stilistischer Bedenken nicht zum Abdruck gelangt war. Seither entdeckte Quellen legitimieren jedoch die Echtheit auch dieses Werkes und rechtfertigen damit die Aufnahme in die NMA. In der Reihung der Kompositionen ergab sich gegenüber der AMA insoweit eine Änderung, als die Messe KV 139 (47^a), deren Autograph undatiert ist, vor allem nach Kriterien der Schrift an zweiter Stelle erscheint. Ferner konnten die Messen KV 139 (47^a) und KV 66 auf Grund authentischen Aufführungsmaterials mit zusätzlichen Stimmen, die z. T. von Mozart Vater und Sohn geschrieben sind, in reicherer Instrumentierung als in der AMA wiedergegeben werden.

„Messe“ bedeutet zweierlei: die eucharistische Opferfeier und den Kompositionszyklus des Ordinarium missae, d. h. der gleichbleibenden Sätze, Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei. Umfang der Komposition und Orchesterbesetzung bestimmen die Haupttypen, *Missa brevis* und *Missa solemnis* (recte *sollemnis*)¹, die sich auch überschneiden können. Die *Missa brevis* ist für Sonntage bzw. Ämter ohne Festcharakter bestimmt. Diesem Typus gehören KV 49 (47^b), 65 (61^a) und 140 (Anh. 235^d) an. Der Anteil des Orchesters beschränkt sich auf zwei Violinen, Baß und Orgel, das „Kirchentrio“², zu dem in KV 49 (47^d) eine Viola hinzutritt. Die Sätze sind meist ohne Textwiederholung durchkomponiert. Die Polytextur, das gleichzeitige Singen verschiedener Texte, war eine auf die Motettenkomposition des 16. Jahrhunderts zurückgehende Technik, um die Ausdehnung der textreichen Sätze, Gloria und Credo, abzukürzen, und wurde bis ins 19. Jahrhundert keineswegs als ein Verstoß gegen die Liturgie angesehen³. Bei Mozart begegnet Polytextur nur in der Messe KV 65 (61^a), Credo, Takte 16ff., 24ff., 84. Breiter ausgeführt sind die Abschlüsse von Gloria und Credo, meist mit dem konventionellen

Fugato, und der Abschnitt „*Dona nobis pacem*“, in dem die Messe, dem Finale einer Sinfonie ähnlich, in heiterer Ausdruckshaltung ausklingt, die sich bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts anbahnt. Zäsuren durch Doppelstriche, auch mit Änderung von Tempo, Takt und Tonart, unterbrechen selten den Ablauf, z. B. nach langsamen Einleitungen des Kyrie, im Credo („*Et incarnatus*“, „*Et resurrexit*“, „*Et vitam*“), Sanctus („*Pleni*“, „*Hosanna*“, das im Benedictus wiederholt wird) und Agnus Dei („*Dona*“). Unterabschnitte deuten nur einen Wechsel im Stimmungsgehalt an und werden nicht als selbständige Teile herausgehoben. Abgesehen von dem durchweg solistisch vertonten Benedictus treten Solostimmen in der Regel nur episodenhaft aus dem Chor heraus; eine Ausnahme bildet das Baß-Solo in der Messe KV 49 (47^d), Credo, Takte 124 bis 170, das sich durch seinen Ariencharakter auch stilistisch abhebt. In den Messen KV 49 (47^d) und 65 (61^a), die vorwiegend in einem kontrapunktisch aufgelockerten Satz geschrieben sind, schloß sich Mozart der älteren, insbesondere der Salzburger Tradition an. Karl August Rosenthal⁴ verweist auf eine *Missa brevis* des Salzburger Domkapellmeisters Karl Heinrich Biber (1681–1749), die „mit der Mozartschen Imitationstechnik der Frühmessen Ähnlichkeiten“ hat, „die bis zu thematischen Beziehungen schreiten“. Die Orchestrierung Mozarts erinnert, „natürlich in freierer Handhabung“, an Matthias Siegmund Biechteler (um 1655–1743)⁵. Moderner gestaltete Mozart die etwa fünf Jahre später entstandene volkstümlich-beschwingte Messe KV 140 (Anh. 235^d). Wandte er in den Messen KV 49 (47^d) und 65 (61^a) die alte, in das 17. Jahrhundert zurückreichende Technik an, welche die zyklische Form durch Variierung melodischer Grundtypen zu vereinheitlichen sucht⁶, so werden in KV 140 (Anh. 235^d) Gloria und Credo durch eine großformale dreiteilige Anlage und der „*Dona*“-Abschnitt durch eine Rondoform zusammengefaßt. Der Abstand der Werke zeichnet sich auch in der Führung der Instrumente ab. In KV 49 (47^d) und 65 (61^a) gehen diese meist *colla parte* oder in Oktaven mit den Singstimmen (Violino II verdoppelt den Soprano, Violino I den Alto in der Oberoktav), führen mitunter kleine Durchgangsläufe oder Begleitfiguren aus und treten bei kurzen Überleitungen sowie bei der Begleitung von Solopartien selbständig auf. In KV 140 (Anh. 235^d) überwiegt hingegen die Figuration, die im Credo,

¹ Über die Formen der Messenkomposition in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts s. Walter Senn, *Die mehrstimmige Messe. II. Von 1600 bis zur Gegenwart*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 9, Sp. 201 f.

² Das „Kirchentrio“ ist eine nicht nur in Salzburg üblich gewesene Besetzung. Für den Wiener Kreis vgl. Georg Reichert, *Zur Geschichte der Wiener Messenkomposition in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Phil. Diss. Wien 1935 (mschr.), passim.

³ Senn, a. a. O.

⁴ *Zur Stilkritik der Salzburger Kirchenmusik von 1600–1730*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 17, Wien 1930, S. 90, Anm. 79.

⁵ Ebenda, S. 89.

⁶ Hermann Abert, *W. A. Mozart*, Leipzig 6/1923, 1. Teil, S. 161 ff.

Takte 1 bis 31, 50 bis 70, 81 bis 101, thematische Bedeutung erlangt.

Die *Missa solemnis* ist für Hochfeste des Kirchenjahres oder für Hochämter bestimmt, die bei besonderen Anlässen mit großer geistlicher Assistenz zelebriert werden⁷. Dieser Typus ist in den Messen KV 139 (47^a) und 66 vertreten. Äußerer Glanz verleiht sowohl die reichhaltigere Besetzung, zu der neben Streichern und Orgel zumindest ein Trompetenpaar und Pauken gehören, als auch eine breitere, kontrastreichere Gestaltung der Komposition, die zu einer gewaltigen Steigerung der Ausdehnung führt. Insbesondere die textreichen Sätze, Gloria und Credo, sind in einzelne in sich geschlossene ein- und mehrstimmige Solo- und Chorabschnitte kantatenartig aufgegliedert. Zumeist werden hier die gleichen Textzeilen, die in der *Missa brevis* episodenhaft den Solostimmen zugeteilt sind, als großangelegte Arien, Duette u. ä. vertont. Während die Form der *Missa brevis* die enge Verbindung von Musik und Text bestimmt, übernimmt die *Missa solemnis* in größeren Abschnitten feststehende musikalische Modelle wie die zweiteilige Arie und die Sonatenform mit und ohne Durchführung. Zugleich dringen melodische Formeln der weltlichen Musik ein, die bis zur Kadenz mit Fermate und Triller (KV 66, Gloria, Takte 226, 245, 294) reichen. Das auch den Inhalt bestimmende moderne Gewand, dem dramatisch-opernhafte Züge nicht fehlen, drängt die archaisierende Schreibweise zurück, ohne diese aber völlig auszuschalten. Chorepisoden können imitatorisch oder in polyphon aufgelockertem Satz gestaltet sein. Der Tradition folgend, entfaltet sich kontrapunktischer Prunk an den Abschlüssen von Gloria und Credo (KV 139 / 47^a, Fugato bzw. Doppelfuge; KV 66, Fugen). Das Orchester löst sich, abgesehen von den kontrapunktischen Abschnitten, weitgehend vom Chor und wird selbstständig, bisweilen sogar Träger des musikalischen Geschehens. „*Entweder schlägt es, wie im Allegro des Kyrie [aus KV 66], den Ton der gleichzeitigen instrumentalen Gesellschaftsmusik an oder es ergänzt und vertieft den Stimmungs Ausdruck nach dem Vorbild der dramatischen Musik durch Situations- und Seelenmalerei*“⁸.

Mozart komponierte die Messe KV 139 (47^a) nicht nur im modernsten Stil, sondern verstärkte „*dessen opernhafte Züge noch in einem Grad, wie er es weder vorher noch nachher mehr getan hat. Diese Messe schwelgt in*

⁷ „*Missa solemnis*“ ist auch ein liturgischer Begriff, d. h. eine gegangene Messe, bei der dem Zelebranten die Assistenz von Diakon und Subdiakon oder beim Pontifikalritus Priester, auch Bischöfe, zur Seite stehen.

⁸ Abert, a. a. O., S. 168.

den schärfsten dramatischen Gegensätzen und enthält namentlich *Nachtbilder von einer Kühnheit, an die die übrigen Werke aus dieser Zeit nicht entfernt heranreichen*“⁹. Wilhelm Kurthen¹⁰, der bei diesem Werk auf Analogien mit Caldara, Pergolesi, Eberlin, Leopold Mozart und Gluck aufmerksam macht, geht von der Annahme aus, daß eine Messe in D von Hasse (Nr. 2¹¹) der Komposition Mozarts vor allem in formaler Hinsicht „*unzweifelhaft als Muster*“ gedient habe. Tatsächlich orientierte sich aber Mozart an Formtypen, die schon vor Hasse Eingang in die Messenkomposition gefunden hatten. Z. B. ist ein angeblich „spezifisches“ Gestaltungsprinzip Hasses, ein instrumentales „Leitmotiv“, d. h. eine ostinate Orchesterfigur im Credo, bereits seit dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts nachgewiesen¹². Diese Technik begegnet auch im Gloria, mitunter sogar im Kyrie, u. a. bei Caldara, J. D. Zelenka, F. Conti, G. A. Ristori, G. Chr. Wagenseil und Eberlin. Das behauptete Vorbild Hasses für die Messe KV 139 (47^a) bedarf daher einer Korrektur.

Obwohl von Mozart nur mit *Missa* überschrieben, gehört KV 66 zum gleichen Typus der großangelegten *Missa solemnis*. Für die Primiz von Mozarts Jugendfreund P. Dominicus Hagenauer bestimmt, ist das Werk in der melodischen Erfindung persönlicher und im ganzen unbeschwerter. In unbekümmerter Heiterkeit erklingen die walzerartige Begleitung der Soli des Kyrie (Takte 44 ff., 86 ff.) und der an Sperontes erinnernde Polonaisenrhythmus des „*Quoniam*“ (Gloria, Takte 218 ff.)¹³. Der Tradition verpflichtet sind die Baßführungen des Benedictus und Agnus Dei, die Melodik der Fuge „*Cum sancto Spiritu*“, eines „Absenkers“ des Fugato aus dem Credo von KV 49 (47^d)¹⁴, die kontrapunktischen Einschübe bzw. Abschnitte, die motivische Verwandtschaft des „*Laudamus*“, „*Domine Deus*“ und „*Et in Spiritum sanctum*“ (Gloria, Takte 16 ff., 104 ff., Credo, Takte 174 ff.). Karl Gustav Fellerer¹⁵ hält auch in diesem klangfreudigen Werk die Einflüsse von Eberlin und Leopold Mozart für „*unverkennbar*“.

*

Die erste Seite des Autographs der Messe KV 49 (47^d = Nr. 1) trägt unterhalb der Autorbezeichnung

⁹ Ebenda, S. 309.

¹⁰ Studien zu W. A. Mozarts kirchenmusikalischen Jugendwerken, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* III, 1920/21, S. 213 ff.

¹¹ W. Müller, *Johann Adolf Hasse als Kirchenkomponist*, Leipzig 1910, S. 150.

¹² Reichert, a. a. O., S. 17.

¹³ Abert, a. a. O., S. 168.

¹⁴ Ebenda, S. 167.

¹⁵ *Mozarts Kirchenmusik*, Salzburg—Freilassing 1955, S. 43.

den gestrichenen (eigenhändigen?) Vermerk *in Wien*. Von zwei anderen, nicht identifizierten Händen, die noch dem 18. Jahrhundert angehören, ist hinzugefügt: 1768 und *in Wien*. Die Schriftzüge Mozarts und die Papierqualität (s. den Kritischen Bericht) scheinen diese Angaben zu bestätigen. Hinzu kommt, daß Mozart den Entwurf zum Gloria (Takte 1 bis 18) auf einem Blatt notierte, dessen andere Seite sein Vater, wohl vorher, für die Reinschrift des Klavierauszuges der Arie Nr. 11 aus *Bastien et Bastienne* KV 50 (46^b) benutzt hatte — der offensichtlichen Vorlage der in der zweiten Hälfte des Jahres 1768 erschienenen Bearbeitung mit dem Textbeginn „*Daphne, deine Rosenwangen*“ KV 52 (46^c)¹⁶. In Leopold Mozarts Verzeichnis der bis 1768 komponierten Werke Wolfgang¹⁷ erscheint an vorletzter Stelle: „*Eine kleinere Messe a 4 vocibus 2 Violinis & c*“; dazu ist von Mozarts Schwester die Jahreszahl 1768 ergänzt. Obwohl hier die obligate Viola nicht angeführt ist, dürfte es sich bei dieser Komposition um die Messe KV 49 (47^d) handeln.

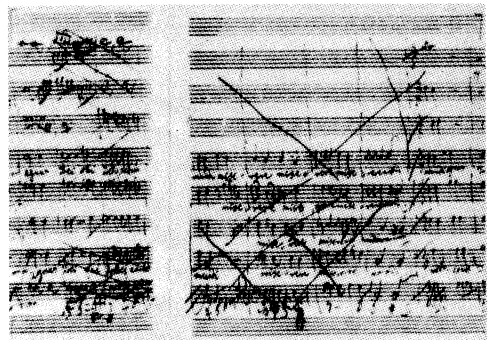
Mozart vertonte die drei Verse des Sanctus dieser Messe nicht in der Reihenfolge des liturgischen Textes: nach dem ersten schrieb er den dritten, „*Hosanna*“, an den sich der zweite Vers, „*Pleni sunt caeli*“, anschließt; nach dem Doppelstrich steht dann der Vermerk *Osanna*, der, obwohl ohne „*Da capo*“, in der AMA als Wiederholung gedeutet wurde. Ein Verweiszeichen nach Takt 13 zeigt jedoch an, daß hier der zweite Vers einzuschalten ist. Die zweimalige Wiedergabe des *Hosanna* in der AMA ist daher ein Irrtum. Das Sanctus hat demnach einen Umfang von 38, nicht 47 Takten.

Eine andere Vertonung des Credo, die den Takten 182 bis 195 entspricht, ist im Anhang dieses Bandes als Nr. 2 (S. 316) abgedruckt¹⁸. Dieses Fragment (= KV⁶: 626^b/25), dessen Original verschollen und nur in einer Abschrift Otto Jahns erhalten ist (s. den Kritischen Bericht), scheint keine verworfene Erstfassung, sondern eine spätere Vertonung zu sein, die aber in das Autograph nicht eingefügt wurde.

Im Agnus Dei der Messe KV 49 (47^d) ergibt sich ein

spezielles musikalisch-editorisches Problem, zu dem man das Faksimile am Ende dieser Spalte vergleiche:

Im Autograph sind nach Takt 19 am Ende des Blattes 22^v zwei Takte und zu Beginn von Blatt 23^f weitere vier Takte (es handelt sich bei ihnen um eine erste verworfene Fassung der folgenden Takte bis zum Eintritt des „*Dona nobis pacem*“), offensichtlich von Mozarts Hand, nach dem äußeren Befund jedoch aus verschiedenem Anlaß und zu verschiedenen Zeiten gestrichen worden: erst daran anschließend hat Mozart die Takte 20 ff. auf dem Rest der Seite notiert. Sieht man diese beiden Streichungen so, wie sie im Autograph erscheinen, in gleicher Weise als gültig an, ergibt sich ein musikalisch harter Übergang zwischen den Takten 19 und 20 (F-dur / a-moll), der harmonische Folgerichtigkeit vermissen läßt. Die offenkundigen Mängel dieser Version fallen jedoch fort, wenn man an dieser Stelle (nach Takt 19) die am Ende des Blattes 22^v gestrichenen beiden Takte interpoliert (= Takte 19a und b der Ausgabe). Da zu dieser Messe weder altes Aufführungsmaterial noch — wie etwa im Falle des Credo der Messe KV 65 (61^a) — authentische Varianten überliefert sind, läßt sich nicht entscheiden, welche definitive Fassung Mozart der betreffenden Stelle zu geben beabsichtigte; es ist aber aus musikalischen Gründen nahezu undenkbar, daß er die durch die Streichung im Autograph entstandene Version als endgültig betrachtet haben könnte. Aus dieser Überlegung heraus glauben Editionsleitung und Bandbearbeiter, trotz gewisser Bedenken, es letztlich doch verantworten zu können, die Takte 19a und b in den Text der NMA einzufügen und den Quellenbefund durch *Vi-de* anzuzeigen.



Messe KV 49 (47^d), Autograph Blatt 22^v und 23^f, nach Takt 19 gestrichene Takte.

Das Autograph der Messe KV 139 (47^a = Nr. 2) ist ohne Überschrift, Autorangabe und Datum über-

¹⁶ Abgedruckt in: Rudolf Gräffer, *Neue Sammlung zum Vergnügen und Unterricht*, III. Jahrgang, 1768, 7. Stück, Beilage bei S. 140 (das 8. Stück dieser Sammlung erschien Anfang Dezember 1768). Siehe dazu Ernst August Ballin, *Zu Mozarts Liedschaffen. Die Lieder KV 149 bis 151, KV 52 und Leopold Mozart in: Acta Mozartiana VIII*, 1961, S. 22.

¹⁷ *Verzeichniß alles desjenigen, was dieser 12jährige Knab seit seinem 7^{ten} Jahre komponiert, und in originali kann aufgezeigt werden*, wiedergegeben in: Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts*, 6. Auflage, bearbeitet von Franz Giegling, Alexander Weinmann, Gerd Sievers, Wiesbaden 1964 (= KV⁹), S. XXVI.

¹⁸ Die Zugehörigkeit des Fragments zu dieser Messe stellte Herr Dr. Wolfgang Plath fest.

liefert. Von dem „sehr eilig und unreinlich geschriebenen“ Manuskript¹⁹, das einen auffallend uneinheitlichen Duktus aufweist, wurde offenbar eine heute verschollene Reinschrift hergestellt. Dafür spricht, daß sich ein von Leopold Mozarts Hand stammender Nachtrag von zwei Takten, eine vermeintliche „Skizze“²⁰, als die Neufassung von Violino I und II für die Takte 57 und 58 des Gloria erwies. Hätte dieses Manuskript für das Herausschreiben von Stimmen gedient, so wäre bei dem Nachtrag ein Verweiseichen angebracht worden, das jedoch fehlt.

Die Unsicherheit in der Beurteilung von Stilkriterien und Schrift des jungen Mozart offenbart sich in den divergierenden Angaben über die Entstehungszeit dieser Komposition, die zwischen 1768 und 1772 schwanken. Johann Anton André notierte auf dem Original die approximative Datierung 176–. Aloys Fuchs (oder Josef Hauer) schrieb, als hätte dafür eine Quelle vorgelegen: „komponiert 1769“²¹. Ludwig Ritter von Köchel vermutete, die Komposition stamme aus dem Jahre 1772 (KV¹, Leipzig 1862). Otto Jahn²² urteilte: „Der Handschrift nach aus dem Anfang der siebziger Jahre.“ Hermann Deiters²³ sprach die Annahme aus, diese Messe sei bei der Einweihung der Waisenhauskirche von St. Marx in Wien am 7. Dezember 1768 aufgeführt worden, und verwies auf die „übereinstimmende Instrumentation“ mit der in Leopold Mozarts Verzeichnis (s. Anm. 17) an drittletzter Stelle eingetragenen Komposition: „Eine große Messe mit 4 Singstimmen, 2 Violin 2 Hautb. 2 Viola, 4 Clarinis, Tymp. etc.“ (mit der von Mozarts Schwester hinzugesetzten Jahreszahl „1768“). Daß hier die obligaten Posauern fehlen, die Leopold Mozart kaum übersehen haben würde, ferner 4 Clarini, d. h. hohe Trompeten, statt zwei Clarini und zwei Trombe, d. h. tiefe Trompeten, angegeben sind, erwecken jedoch Zweifel an der tatsächlichen „Übereinstimmung“. Während Wyzewa und Saint-Foix die Komposition in die Zeit zwischen Dezember 1771 und Februar 1772 verlegten²⁴, schloß sich Kurthen²⁵ der Ansicht Deiters' an, die er durch Einbeziehung der

Papierfrage und mit stilistischen Kriterien zu unterbauen suchte. Alfred Einstein (KV³, Leipzig 1937) übernahm zunächst die Datierung von Wyzewa und Saint-Foix, korrigierte aber später die Ansicht²⁶ und deklarierte das Werk, Kurthen folgend, als „Waisenhausmesse“. Seine Begründungen sind jedoch nicht hinlänglich gewichtig und halten einer Überprüfung nicht stand²⁷.

Die für die Einweihung der Waisenhauskirche komponierte Messe Mozarts wurde, wie es in einem zeitgenössischen Bericht heißt²⁸, vom „Waisenchor“ zur Darbietung gebracht. Karl Pfannhauser²⁹ konnte nachweisen, daß die Besetzung des „Waisenchors“ ausgereicht habe, ein Werk wie KV 139 (47^a) aufzuführen zu können. Ferner machte Pfannhauser bei dieser Messe auf einige mit Wiener Kirchenkomponisten gemeinsame Stileigentümlichkeiten und Typentemen aufmerksam. (Die Entscheidung, ob es sich tatsächlich um Wiener Eigenheiten handelt, wird aber erst nach Untersuchung der noch völlig unerforschten Salzburger Kirchenmusik möglich sein³⁰.)

²⁶ Einstein, Mozart. *Sein Charakter — Sein Werk*, Zürich — Stuttgart (9/1953), S. 366 f.

²⁷ Einstein führt als Beweis für die Identität an (a. a. O., S. 366): „Ein äußerer Grund: in Salzburg standen dem Knaben wohl zur Not vier Trompeten und drei Posaunen zur Verfügung, nicht aber die geteilten Violen — die Salzburger Kirchenmusik notiert meist die Viola überhaupt nicht.“ Unter den Beständen des Salzburger Domchors sind zahlreiche Kompositionen mit einer Viola, aber auch solche mit zwei Violen vorhanden, z. B. von Leopold Mozart, *Litaniae Lauretanae* de B. V. M. in Es (Seifert-Verz. Nr. 7); Domenico Fischietti, *Offertorium „In Virtute“*, *Magnificat* in B, *Dixit Dominus* in G; Anton Cajetan Adlgasser, *Litaniae* de B. V. M. in C. Vgl. auch W. A. Mozarts Vertonungen des *Regina coeli*, KV 107 und 127 (158^a), in denen zwei Violen verwendet sind. Als weitere Begründung führt Einstein an (a. a. O., S. 367): „Es wäre seltsam, wenn Leopold Mozart gerade das Manuskript dieses Werkes, auf das er so stolz war, nicht aufbewahrt hätte.“ Da Mozarts Schwester über Verluste von Manuskripten berichtet (Senn, *Zur Erteilung nach Leopold Mozart*, in: *Neues Augsburgsburger Mozartbuch = Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben*, 62./63. Band, Augsburg 1962, S. 390), verliert auch dieses Argument an Gewicht. „Die inneren Gründe“ Einsteins können zwar für die Entstehungszeit des Werkes, nicht aber für die Zuschreibung gewertet werden.

²⁸ Mozart. *Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch (NMA 34), S. 78.

²⁹ Zu Mozarts Kirchenwerken von 1768, in: *Mozart-Jahrbuch 1954*, Salzburg 1955, S. 164 f.

³⁰ Gegen die Wiener Praxis spricht die Verwendung von drei Posaunen. Im Gegensatz zu Salzburg waren in Wien nur zwei Posaunen üblich, die ebenso wie in Salzburg auch solistisch auftreten konnten und im Chorsatz mit Alto und Tenore geführt sind. Im *Catalogo delle Musiche Ecclesiastiche in Concerto e Pieno le quali si ritrovano nell' archivio Musicale dell' Imp. e Reale Capella* etc. (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: *Suppl. Mus.* 2454) ist nur ein Requiem von Joseph Eybler mit drei Posaunen verzeichnet. Nach Johann Georg Albrechtsberger, *Gründliche Anweisung zur Composition*, Leipzig 1790, S. 379, wird die dritte Posaune nur „selten mehr gebraucht“. Vgl. auch Reichert, a. a. O., S. 4 (s. auch Anm. 53).

¹⁹ Otto Jahn, *W. A. Mozart*, 4. Auflage, bearbeitet und ergänzt von Hermann Deiters, Leipzig 1905, 1. Band, S. 110, Anm. 60.

²⁰ *W. A. Mozarts Werke, Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe* (AMA), Revisionsbericht zu Serie I, S. 10.

²¹ Aloys Fuchs, *Catalog sämtlicher Tonwerke von W. A. Mozart*, Abschrift (mit Nachträgen) von Josef Hauer, 1853, S. 9, Nr. 16 (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: *Suppl. Mus.* 4817).

²² Jahn, *W. A. Mozart*, 1. Band, Leipzig 1856, S. 666.

²³ Jahn, *W. A. Mozart*, 4. Auflage, bearbeitet und ergänzt von Deiters, Leipzig 1905, 1. Band, S. 110, Anm. 60.

²⁴ Théodore de Wyzewa et Georges de Saint-Foix, *W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son oeuvre*, 1. Band, Paris 1936, S. 421.

²⁵ A. a. O., S. 209 ff.

Fest steht lediglich, daß Mozart für die Niederschrift der Messe KV 139 (47^a) ein Notenpapier verwendet hat, das u. a. demjenigen des Autographs der 1768 in Wien entstandenen Oper *La finta semplice* entspricht. Aber auch die mit Salzburg, 14. Januar 1769 datierte Messe KV 65 (61^a) ist auf Wiener Papier geschrieben! Nach Merkmalen der Schrift entstand das Autograph von KV 139 (47^a) zwischen dem Herbst 1768 und der Mitte des Jahres 1769. Stilistische Kriterien reichen für eine gesicherte Bestimmung der Zeit nicht aus. Abert³¹ schien die Verlegung der Komposition in das Jahr 1768 „aus stilistischen Gründen unmöglich: die Anfängerarbeit der G-dur-Messe [KV 49/47^a] und die weit fortgeschrittenere von KV 139 können nicht aus demselben Jahr stammen“. Abert wie auch Fellerer³² sehen in diesem Werk einen Fortschritt gegenüber der mit Oktober 1769 datierten Messe KV 66. Die große Anlage der Komposition legt nahe, einen besonderen Anlaß zu vermuten, für den das Werk geschrieben wurde. Es ist nicht auszuschließen, daß es sich um die „Waisenhausmesse“ handelt, aber ein durch Quellen belegter Nachweis konnte für diese Möglichkeit nicht erbracht werden. Solange die authentische Wiener Stimmenabschrift der „Waisenhausmesse“ verschollen ist, muß die Frage der Identität mit KV 139 (47^a) offen bleiben.

In Mozarts Autograph steht im System unterhalb der 2 *Clarini* eine im Altschlüssel notierte Stimme, die mit *Trombe* bezeichnet ist. Bei der Wiedergabe in der AMA als *Trombe rip.* liegt ein Irrtum vor; daß der Plural als Mehrfachbesetzung aufzufassen wäre, ist für diese untergeordnete Mittelstimme, die sich nur auf die Töne c' e' g' erstreckt, von vornherein unwahrscheinlich. Aufschluß gibt über diese Frage Albrechtsberger³³ bei der Besprechung der Trompete; er schreibt u. a.: „Man setzt sie wenigstens paarweise zu einer vollen Music, worüber alsdann geschrieben wird: *Clarino primo, Clarino secondo*. Wenn man aber vier Trompeten setzen will, wie z. B. die Aufzüge verfertigt sind, so heißt die dritte: *Principale*, die vierte aber: *Toccato*, über diese letzten zwey wird auch geschrieben *Tromba prima, Tromba seconda*. Sie haben auch in Kirchensätzen den Alt- statt den Violinschlüssel vorgezeichnet. Die zwey *Clarini* führen einen leichten Gesang meistens in Terzen (. . .). Die *Tromba prima* hat meistens nur e und g zwischen den fünf Linien, wenn die *Clarini* höher stehen, und die *Tromba seconda* nimmt gern das

C und G wechselweise unter den fünf Linien und geht also mit den Pauken alla Octava.“ Daß Nomenklatur und Praxis Mozarts, die älterem Salzburger Gebrauch entsprechen, mit denen Albrechtsbergers übereinstimmen, geht auch aus einer Stimmenabschrift der Messe KV 66 (s. u.) hervor. Im Manuskript von KV 139 (47^a) bedeutet *Trombe* keine Mehrfachbesetzung, sondern *Tromba I, II*. Dem Kopisten war die inzwischen in Vergessenheit geratene Selbstverständlichkeit bekannt, daß *Tromba II* „mit den Pauken alla Octava“ zu notieren war. Da in der einzigen bisher nachgewiesenen Stimmenkopie dieser Messe (s. den Kritischen Bericht) das Exemplar der *Tromba II* fehlt, wurde diese Stimme im Notentext vom Bandbearbeiter ergänzt (Wiedergabe in Kleinstich).

Im Autograph sind *Trombone I, II und III* nur bei Stellen mit selbständiger Führung ausgeschrieben (Kyrie, Takte 1 bis 12, Credo, Takte 116 bis 127, Agnus Dei, Takte 1 bis 48). Ein Hinweis, daß die Posaunen im Chor-Tutti mit Alto, Tenore und Basso colla parte zu spielen haben, ist im Autograph nicht gegeben. Daß diese Praxis jedoch vorgesehen war, geht aus einer Stimmenabschrift hervor, auf deren Umschlagtitel 3 *Tromboni* angeführt stehen. Da aber von diesen Noten *Trombone III* fehlt, wurde die Stimme vom Bandbearbeiter im Notentext ergänzt (Wiedergabe in Kleinstich).

Das Agnus Dei der Messe KV 139 (47^a) eröffnet der Posaunenchor, zu dem Bassi ed Organo hinzutreten (Takte 1 bis 12). Im Autograph steht der nicht gleichzeitig mit den Noten geschriebene Vermerk *senza Organo*, der in der alten Stimmenabschrift fehlt (dafür heißt es hier *Solo*). Die Anweisung des Autographs wird dadurch problematisch, daß der Wiedereintritt der Orgel, „coll' Organo“, nicht vorgeschrieben ist und daß Takt 2 die Bezifferung des Basso continuo beginnt. Daß die Orgel nur im ersten Takt zu pausieren hätte, ist völlig unwahrscheinlich. „Senza Organo“ könnte nur ad libitum, bis Takt 12, aufzufassen sein. Da aber beim Paralleltakt 48 die gleiche Eintragung, *senza Organo*, durch Rasur entfernt ist, wäre es nicht auszuschließen, daß die Tilgung bei Takt 1 übersehen wurde.

Am 5. Januar 1769 aus Wien nach Salzburg zurückgekehrt, schrieb bzw. vollendete Mozart die *Missa brevis* KV 65 (61^a = Nr. 3), die mit dem 14. Januar 1769 datiert ist. Aus den vier Vertonungen des *Benedictus* (die verworfenen Fassungen sind im Anhang dieses Bandes als Nr. 6, 7, 8 abgedruckt, S. 320f.) glaubten Wyzewa und Saint-Foix³⁴ schließen zu können, die Letztfassung des Satzes sei „mehrere Jahre“

³¹ A. a. O., 1. Band, S. 153.

³² A. a. O., S. 46.

³³ A. a. O., S. 428. Über die Nomenklatur *Clarino* und *Tromba* s. auch Hellmut Federhofer, Vorwort zu NMA I/3, *Kleinere Kirchenwerke*, S. VIII f.

³⁴ A. a. O., 1. Band, S. 254.

später entstanden. Dieser Annahme widersprechen Kriterien der Schrift, die in die Mitte des Jahres 1769 weisen, ebenso eine frühe Stimmenkopie, die für den Salzburger Dom bestimmt war. Sigismund Keller³⁵ bezieht sich bei der bis in die jüngste Literatur (z. B. KV⁶) übernommenen Behauptung, das Werk sei am 5. Februar 1769 bei einem „feierlichen Amte in der Universitätskirche“ Salzburgs erstmals aufgeführt worden, auf eine Eintragung im Tagebuch des P. Dominicus Hagenauer³⁶: „Hora 9 in Collegio Abbas [d. h. der Abt der Erzabtei St. Peter] *solemne missam celebravit in praesentia Celsissimi* [d. h. des Fürsterzbischofs]. *Musica in missa fuit composita a D. Wolfgango Mozart.*“ Der Wortlaut läßt jedoch keineswegs auf die Messe KV 65 (61^a) schließen. Die Tagesnotiz berichet von einer „Missa sollemnis“ im liturgischen Sinn (s. Anm. 7). Die Aufführungsdauer einer auch dem feierlichen Rahmen zu wenig entsprechenden *Missa brevis* hätte den ausgedehnten Zeremonien eines unter Assistenz zelebrieren Hochamtes nicht genügt³⁷. Am 5. Februar 1769 gelangte jedenfalls eine großangelegte Messenkomposition Mozarts zur Darbietung, vielleicht KV 139 (47^a) oder ein verschollenes Werk, von dem Johann Anton André aus dem Nachlaß des Meisters einen Teil der Partitur erworben hatte: *Missa Solemnis in C-dur*, bestehend aus *Kyrie, Gloria und Credo, a Canto, Alto, Tenore, Basso e Violini, Violo, 2 Oboe, 2 Corni et Organo*. Das mit 1769 datierte Werk erscheint im Verzeichnis Franz Gleißners³⁸ unter Nr. 12 (= KV⁶: 626^b/45).

Für die erste feierliche Messe, die sein Jugendfreund P. Dominicus Hagenauer am 15. Oktober 1769 in der Stiftskirche St. Peter zu Salzburg feierte, schuf Mozart

die festliche musikalische Umrahmung; dazu gehört die *Missa sollemnis KV 66* (= Nr. 4). Auf dem nicht mehr originalen, sondern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstammenden Umschlag des Stimmenexemplares von St. Peter heißt es u. a.: *E stata composta alla prima messe del Sig. P. Dominico Hagenauer nel ottobre 1769*³⁹. Das Autograph, mit der Datierung *1769 in ottobre*, hat die Orchesterbesetzung: zwei Clarini (in der AMA irrtümlich *Trombe*), Pauken, zwei Violinen, Viola, Baß und Orgel. Zum Aufführungsmaterial von St. Peter gehören noch weitere Stimmen: je zwei Oboen, Hörner und Trompeten. Oboe I und II (1. Seite) sind von Leopold, Oboe II (ab 2. Seite), Corno I, II und Tromba I von Wolfgang und Tromba II, die nur die Pauken in der Oberoktav verdoppelt (s. o., KV 139/47^a), von einem Kopisten geschrieben. Die Bemerkung auf der Orgelstimme, *Ad Chorum Monasterii St. Peter, 1776* – die Jahreszahl bezieht sich auf den Ankauf der Noten⁴⁰ –, führte zur irrtümlichen Annahme, daß die reichere Instrumentierung in diese Zeit falle⁴¹. Die Handschrift Wolfgangs bestätigt jedoch eindeutig, daß die Noten nach der Fertigstellung der Partitur geschrieben sind. Das Stimmenexemplar von St. Peter war für die Uraufführung des Werkes bestimmt; dies beweisen u. a. einige Tempoangaben, die von der Hand Leopold Mozarts sowohl im Autograph als auch in den Stimmen ergänzt sind. Daß die im Autograph nicht eingetragenen, in St. Peter vorhandenen Stimmen nicht etwa als eine ad-libitum-Ergänzung aufzufassen sind, findet die Bestätigung in der Kopie des Stiftes Lambach, in der lediglich Tromba I, II fehlen, die hier offenbar nicht besetzt werden konnten. Die zusätzlichen Stimmen werden daher als ein wesentlicher Bestandteil des Werkes in den Notentext dieses Bandes mit aufgenommen; damit erscheint die Messe erstmals in ihrer originalen Besetzung. (Der kleinere Stich der Seiten 185 bis 193, 230 bis 236, 242 bis 247, 266 bis 269 und 276 bis 284 aus dieser Messe ist durch stichtechnische Gründe bedingt.)

Umgearbeitet bzw. neu komponiert hat Mozart die Takte 134 bis 173 aus dem *Credo*, d. i. „*Et resurrexit*“ bis

³⁵ W. A. Mozart in Salzburg im Jahr 1769, in: *Monatshefte für Musikgeschichte*, V. Jahrgang, 1873, S. 122.

³⁶ Zitiert nach dem Original, Salzburg, Archiv Stift St. Peter, Codex A 266, fol. 502. Im Diarium des Abtes P. Beda Seeauer (ebenda, Codex A 66) heißt es: „5^{ta} huius [d. h. Februar 1769] *Dominica quinquagesima* Praesente Celsissimi in *Ecclesia Universitatis cantavi solemne officium.*“

³⁷ Einstein (*Mozart* . . . , S. 370) suchte die Zuteilung Kellers (s. Anm. 35) durch den Charakter der Komposition zu unterbauen und schrieb u. a.: „Die seltene Tonart erklärt sich aus dem Anlaß: Das Werk wurde zum ersten Mal aufgeführt zur Eröffnung des Vierzigstündigen Gebets in der Salzburger Universitätskirche, also zur Fastenzeit.“ (Der 5. Februar 1769 ist der Sonntag Quinquagesima, der Faschingssonntag, und fällt in die Vorfastenzeit.) Die Messe ist ein Rückgriff in die Vergangenheit. Wohl ohne ein bestimmtes Vorbild nachzuzeichnen, schuf Mozart eine an Eberlin erinnernde Stilkopie; dazu gehört auch die Tonart. Josef Heinz Herbot, *Die Messen des J. E. Eberlin*, Münster 1961, wies fünf *Missae breves* dieses Meisters in Molltonarten nach. (Thematisches Verzeichnis, Nr. 1, 2, 7, 8 und 23.)

³⁸ Über diesen s. KV⁶, S. XXXVII.

³⁹ Die gleichlautende Anmerkung, offenbar nach der originalen Vorlage kopiert, steht auf dem Titelblatt einer alten Partituranhandschrift in Prag, Universitätsbibliothek, Signatur: *M III 4*.

⁴⁰ Im gleichen Jahr, 1776, wurden auch die Stimmenkopien von KV 47, 117 (66a) erworben. Federhofer, *Kritischer Bericht zur NMA I/3, Kleinere Kirchenwerke*, S. 15, 21.

⁴¹ Gustav Nottebohm in: *Revisionsbericht zur AMA, Serie I, S. 6*, schreibt „*mithinmaßlich 1776*“, während spätere Autoren dieses Jahr als tatsächlich angeben. Nach Robert Haas, *W. A. Mozart*, Potsdam 1933, S. 75, sei KV 66 zweimal, 1773 und 1776, umgearbeitet und dabei in der Orchestrierung bereichert worden.

„non erit finis“. Die Erstfassung, von der im Autograph die erste und letzte Seite stehengeblieben sind (daß die übrigen Seiten überklebt seien, wie in KV⁶ behauptet wird, trifft nicht zu), nahm das Anfangsthema des Credo wieder auf (die beiden Fragmente sind im Anhang als Nr. 11, 12 wiedergegeben, S. 326 f.).

Unter einer Tektur des Autographs (nach Seite 39) kam eine Skizze zum Beginn der Schlußfuge des Gloria zutage (Anhang, Nr. 10, S. 324), in der bemerkenswerte Korrekturen Leopold Mozarts zu sehen sind; sie bestätigen die bisherige Annahme, daß der Vater bei der Ausarbeitung polyphoner Partien wesentlich mitgewirkt hat.

Die *Missa brevis* KV 140 (Anh. 235^d = Nr. 5) nimmt dadurch eine Sonderstellung ein, daß sie sich dem im übrigen Messenschaffen Mozarts nicht mehr vertretenen Typus der Pastoralmesse nähert. Wie in keiner anderen Vertonung des Ordinarius überwiegt liedhaft-anmutige Melodik; nur der Hauptteil des Credo und der erste Abschnitt des Agnus Dei heben sich durch ihre ernst-feierliche Haltung ab. Da für diesen Typus Vergleichsmöglichkeiten fehlen und da insbesondere in der Melodik individuelle Züge Mozarts in dieser offensichtlichen Stilkopie (vgl. KV 65/61^a) kaum hervortreten, würden stilistische Kriterien allein für einen vollgültigen Beweis der Echtheit des Werkes kaum ausreichen. Da überdies das Autograph verschollen ist, wurde die Messe von einigen Autoren als „unterschoben“ oder als „zweifelhaft“ angesehen. Erst die Erforschung der Quellenlage vermochte die Frage der Authentizität dieses Werkes zu klären⁴². Mozart besaß eine Kopie der Komposition, die Johann Anton André aus dem Nachlaß des Meisters erwarb. Sie erscheint unter Nr. 24 mit Incipit im Katalog Franz Gleißners, ferner im „Handschriftlichen Verzeichnis“ Andrés (1833) unter „Authentische Abschriften“ mit der Anmerkung⁴³: „Diese Messe erhielt ich in Partiturabschrift; sie scheint, ihrer Abfassung nach, in die ersten Jahre des Decennii 1770 zu fallen. Die Paginierung scheint von Mozart's Hand zu seyn.“ Der Verbleib des Exemplars konnte bisher nicht ermittelt werden. Aloys Fuchs, der Verfasser von thematischen Katalogen der Werke Mozarts, schrieb 1846⁴⁴, er habe von KV 140, „zwar nicht von Mozarts Original, jedoch aus einer

ganz verlässlichen Quelle“, aus Stimmen, eine „Partitur zusammengesetzt“. Für Otto Jahn⁴⁵ waren stilistische Gründe maßgebend, dem Werk die Echtheit abzuspochen. Jahns Urteil wurde zunächst wohl registriert, fand aber keine Zustimmung, auch nicht bei Ludwig Ritter von Köchel, der die Messe mit der Bemerkung in KV¹ einreichte: „Während mehrere Musikfreunde und Musikdirectoren diese Messe für echt und gut Mozartisch halten, hält O. Jahn (...) dieselbe ihres geringen inneren Werthes wegen für unterschoben. — Abschriften davon sind ziemlich zahlreich verbreitet.“ Köchel, dem in der Folgezeit offenbar ein Stimmenexemplar mit der Autorangabe „Süßmayr“ bekannt geworden war, änderte seine Ansicht und merkte das Werk im ‚Handexemplar‘ seines Verzeichnisses „zur Ausscheidung“ vor⁴⁶. Während die Messe in KV² (Leipzig 1905) nicht erscheint, reichte sie Einstein (KV³ und KV^{3a}, letzteres Ann Arbor 1947) unter die „unterschobenen Werke“. Neue, gewichtige Indizien für die Echtheitsfrage wurden durch die Entdeckung alter Stimmen gewonnen, die in einer Zeit angefertigt wurden, in der eine Unterscheidung des Namens Mozart für das Werk eines anderen Komponisten nicht in Frage kommen konnte: ein Exemplar im Stift Kremsmünster, das nach Altman Kellner⁴⁷ „um (bald nach) 1770“ in Salzburg geschrieben wurde, und eine Kopie in Augsburg, Stift Heilig Kreuz, von der dreizehn Stimmen eigenhändige Eintragungen W. A. Mozarts enthalten. Die Hand des Meisters ist unverkennbar, wie in den folgenden Ausschnitten die Tempobezeichnungen, die Ergänzungen von *T*.; *f*.; und *p*.: zu *Tutti*, *for*.; und *pia*.: sowie das Wort *piano* zeigen (s. auch das Faksimile der *Battuta*, Seite 1, auf S. XXVIII):



1. Stimme des Organo ripieno mit eigenhändigen Tempo-
bezeichnungen zum Benedictus: *And.*^o, *All.*^o

⁴² Siehe dazu Senn, Vorwort zu: Wolfgang Amadeus Mozart, *Missa brevis* in G, KV 140, Kassel etc. 1959 (BA 4736), S. III ff.; ders. *Die Missa brevis* in G, KV 140, in: *Neues Augsburger Mozartbuch* . . ., Augsburg 1962, S. 369 ff.

⁴³ Senn, Vorwort, a. a. O., S. VI.

⁴⁴ Ebenda, S. III.

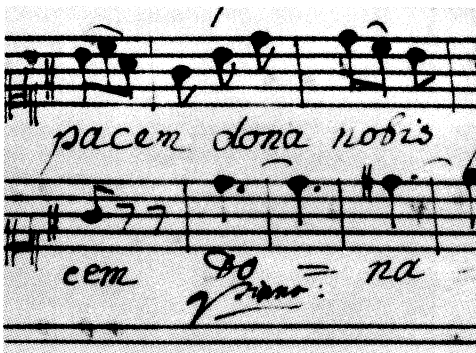
⁴⁵ Jahn, a. a. O., S. 672.

⁴⁶ Senn, Vorwort, a. a. O., S. IV.

⁴⁷ *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster*, Kassel und Basel 1956, S. 506, Anm.



2. Stimme der *Battuta*, Beginn des *Agnus Dei*, mit eigenhändigen Eintragungen. 1. Zeile: *Andante*, *T*: zu *Tutti*, *p* zu *pia*: ergänzt; 2. Zeile: *p*: zu *pia*: ergänzt; 3. Zeile: *T*: zu *Tutti*, *f* zu *for.*, *p*: zu *pia*: und *for.*: ergänzt.



3. Stimme des *Canto ripieno*, Abschluß des *Agnus Dei*, mit ergänztem *piano*.

Die von Mozart revidierten dreizehn Stimmen aus Heilig Kreuz (der Bestand ist durch neuere, noch dem 18. Jahrhundert angehörende Abschriften ergänzt; s. den Kritischen Bericht) waren einst Besitz Leopold Mozarts und neben anderen Musikalien aus dessen Nachlaß von der Erbin, Marianne Berchtold zu Sonnenburg, dem Stift überlassen worden. Die Noten sind von einem Salzburger Kopisten, der des öfteren für Mozart gearbeitet hatte, um 1775 geschrieben worden und waren, wie aus den Bezeichnungen und aus der Anzahl der Aufлагestimmen hervorgeht, als Aufführungsmaterial für den Salzburger Dom bestimmt⁴⁸. Es fehlt jedoch der originale Umschlag mit dem Werktitel und der Autorbezeichnung, die, wie meist üblich, auf den einzelnen Stimmen nicht angebracht ist. Nur ein Particell für drei

Posaunen, geschrieben von der Hand des Chorregenten in Heilig Kreuz, P. Matthäus Fischer (1763–1840), ist mit *Missa in g*. Mozart überschrieben. Ein allfälliger Irrtum bei der Autorbezeichnung (aus stilistischen Gründen kann sich diese nicht auf Leopold, sondern nur auf W. A. Mozart beziehen) ist auszuschließen:

1. Die sorgfältig ausgeführten, mitunter pedantischen Korrekturen und Ergänzungen Mozarts sprechen schon dagegen, daß es sich um das Werk eines anderen Komponisten handeln könnte.

2. Wäre die Komposition in Heilig Kreuz Mozart „geschrieben“ worden, so müßten alle weiteren mit Mozart signierten Kopien, von denen bisher 26 in anderen Archiven nachgewiesen werden konnten (s. den Kritischen Bericht), Kopien bzw. Enkelkopien der Augsburger Vorlage sein. Dies ist für die vor 1780 geschriebenen Exemplare, wie in Kremsmünster und Regensburg, aus zeitlichen Gründen unmöglich, da die von Mozart revidierten Noten nicht vor 1787 in Augsburg gewesen sein können; auch weisen spätere Abschriften Divergenzen auf, z. B. fehlen in diesen Tempoangaben, die Mozart nur in den Stimmen von Heilig Kreuz ergänzt hatte. Diese Feststellungen beweisen, daß zur gleichen Zeit, um 1775, als die Augsburger Stimmen entstanden, auch Abschriften von einer anderen Vorlage hergestellt worden sind, die mit „Mozart“ signiert war.

3. Im *Agnus Dei* sind die Takte 75 bis 82 und 91 bis 122, d. i. das *Minore* des „*Dona*“, durchgestrichen. Die als Gitter gezeichneten Kanzellierungen lassen die gleiche Feder und die gleichfarbige Tinte erkennen, die Mozart auch für andere Eintragungen in diesen Stimmen verwendet hatte. Wenn die Streichungen über die rechte Notenseite hinausreichten, schrieb Mozart an deren Rand: *volti* (Tenore Ripieno), *vertatur* (Basso Ripieno) bzw. fügte zum *V.*, d. h. *Volti*, des Kopisten *subito* hinzu (*Battuta*). Mozarts Hand ist auch an einem bei dieser Gelegenheit eingefügten Takt zu erkennen (*Violino I*). Daraus geht eindeutig hervor: Auch die Streichungen sind autograph. Die in anderen Archiven festgestellten Abschriften enthalten zum Teil den vollständigen Notentext des *Agnus Dei*, zum Teil fehlen die von Mozart kanzellierten Takte. Demnach wurden die Kürzungen von Mozart nicht allein in die Noten von Heilig Kreuz, sondern auch in ein zweites Exemplar, wohl das Autograph, eingetragen, das vor und nach deren Einzeichnung für die Herstellung von Abschriften diente. Wäre die Vorlage nicht als eine Komposition Mozarts bezeichnet gewesen, so müßten die Kopisten mehrmals, vor und nach den Streichungen, also innerhalb eines größeren Zeitraumes, unberechtigte Abschriften angefertigt und mit der gleichen ge-

⁴⁸ Senn, *Vorwort*, a. a. O., S. VII.

fälschten Autorbezeichnung versehen haben. Mozart als Auftraggeber mehrmaliger Abschriften einer fremden, unsignierten Komposition, woraus sich etwa ein „Irrtum“ ableiten ließe, ist ebenso auszuschließen wie wiederholte „Kopistenschwindel“, die um 1775 in Salzburg erfolgt sein müßten. Zu dieser Zeit war Mozart als Kirchenkomponist noch zu wenig bekannt, als daß ein Schreiber durch den Mißbrauch des Namens hätte Nutzen ziehen können.

In die Kette der Beweise für die Echtheit von KV 140 (Anh. 235^d) reiht sich auch die Tatsache, daß sich eine Kopie des Werkes im Besitz Mozarts befunden hatte, die André aus dem Nachlaß erwarb (s. o.). André, ein gewiegter und unverdächtig Zeuge, nahm nur dann Abschriften in sein „Handschriftliches Verzeichnis“ auf, wenn sie sich aus ihm „bekannt gewordenen Neben Umständen ebenfalls chronologisch ordnen, auch darüber keinen Zweifel ließen: daß sie wirklich von Mozart komponiert sind“. Die Quellenlage beglaubigt die Echtheit von KV 140 (Anh. 235^d) so eindeutig, daß stilistische Bedenken zurücktreten müssen⁴⁹.

Bemerkenswert sind Reminiszenzen in diesem Werk: Gloria, Takte 1 bis 27, ferner die Wiederholungsstellen, Takte 28 bis 35, 95 bis 118, und Sanctus, Takte 9 bis 32 (gleichlautend mit Benedictus), folgen den Takten 1 bis 32 und 61 bis 84 der Ballettmusik zu *Le gelosie del serraglio* KV Anh. 109 (135^a), die zwar in einer Skizze Mozarts überliefert, nicht aber als dessen Komposition gesichert ist⁵⁰. Im Credo gemahnen die Takte 32 bis 47 an Nr. 4 aus den 9 *Stücken für Klavier* (KV³: Anh. 207 / KV⁶: Anh. C 27.06); der Satz konnte von Wolfgang Plath als Ballo 2 aus dem *Ascanio in Alba* KV 111 identifiziert werden⁵¹. Falls hier eine beabsichtigte Parodietechnik vorliegen sollte, die in anderer Form u. a. bei Joseph Haydn in der Mariazeller- und Schöpfungsmesse erscheint, so wäre sie kaum eine spezifische Eigenheit Mozarts, sondern müßte auch aus

dessen kirchenmusikalischer Umwelt zu belegen sein. Diese Frage kann jedoch erst nach Untersuchung der zeitgenössischen Kirchenmusik Salzburgs beantwortet werden.

Die Zitate aus der Ballettmusik KV Anh. 109 (135^a) grenzen den Zeitpunkt ab, nach dem die Messe KV 140 (Anh. 235^d) komponiert ist: nach der Rückkehr von der dritten italienischen Reise, im März 1773. Das Werk dürfte noch in diesem Jahr entstanden sein.

Vom Editionsgrundsatz, daß die Letztfassung für die Wiedergabe des Notentextes maßgebend ist, wurde im Agnus Dei dieser Messe abgegangen. Hier sind die Takte 75 bis 82 und 91 bis 122 von Mozart gestrichen worden. Entsprechen Kyrie (43 Takte), Gloria (120 Takte), Credo (101 Takte), Sanctus (36 Takte) und Benedictus (52 Takte) in ihrem Umfang einer Missa brevis auch im liturgischen Sinn, so überschreitet das Agnus Dei (160 Takte) diesen Typus. Für die Kürzung von einem Viertel des Satzes waren offensichtlich keine kompositorischen, sondern liturgische Gründe, die Verwendung für Ämter ohne Festcharakter, maßgebend. Diese Annahme stützt das Stimmenexemplar des Stiftes Kremsmünster, in dem eine anderslautende Streichung von hundert Takten eingezeichnet steht. Die Wiedergabe des Agnus Dei erfolgt daher nach der Erstfassung; die von Mozart kanzellierten Takte sind durch **Vi — de** kenntlich gemacht.

*

Der Text des Ordinarium missae ist, von Schreibfehlern (s. u.) abgesehen, insbesondere in den wortreichen Sätzen ohne Umstellungen und Eliminierungen, korrekt behandelt. Wenn Mozart in Gloria und Credo der Festmessen auch Intonationsworte des Priesters mit vertonte, so folgte er darin dem nicht als liturgiewidrig angesehenen Beispiel anderer Komponisten. Freizügiger verhielt er sich im Kyrie. Obgleich der dreiteilige Text eine übereinstimmende musikalische Form nahelegen würde, wird dieser in KV 49 (47^d), 66, 140 (Anh. 235^d) durch anschließende Wiederholungen von „*Christe eleison*“ und „*Kyrie eleison*“ erweitert. Im ersten Teil des Kyrie von KV 139 (47^a) erscheinen bereits in unregelmäßiger Folge „*Kyrie*“- und „*Christe*“-Anrufe, an die sich ein kontrastierender Abschnitt mit der Vertonung des „*Christe eleison*“ und die Wiederholung des ersten Teiles anschließen. Eine Sonderstellung nimmt das Benedictus dieser Messe ein. Bereits im ersten Abschnitt des Satzes ist das im allgemeinen abgetrennte „*Hosanna in excelsis*“ einbezogen. Trotzdem folgt hierauf die übliche Wiederholung dieses Teiles aus dem Sanctus. Wie auch andere Komponisten trennte Mozart „*elei-*

⁴⁹ In KV⁶ ist die Messe neuerdings unter „Zweifelhafte und unterschiedene Werke“ eingereiht (C 1.12) mit der „Bemerkung“: „*Schon Jahn hat sich gegen die Echtheit des Werkes ausgesprochen.*“ Zu den von Senn (s. Anm. 42) erbrachten Nachweisen über die Quellenlage nehmen die Bearbeiter des KV⁶ nicht Stellung. Ohne in das originale Stimmenmaterial von Heilig Kreuz Einsicht genommen zu haben, bezweifeln die Bearbeiter des KV⁶ die eigenhändigen Korrekturen und Ergänzungen Mozarts bei den in der Bärenreiter-Ausgabe der Messe (s. Anm. 42) wiedergegebenen Faksimiles auf S. XV und XVII.

⁵⁰ Sieben Sätze konnten als Kompositionen Joseph Starzers nachgewiesen werden. Siehe dazu Senn, *Mozarts Skizze der Ballettmusik zu „Le gelosie del serraglio“* (KV Anh. 109/135^a), in: *Acta Musicologica* 23, 1961, S. 169 ff.

⁵¹ Den Hinweis auf die Übereinstimmung mit KV 140 (Anh. 235^d) verdankt der Bandbearbeiter Herrn Dr. Plath. Siehe dazu auch Plath, *Der Ballo des „Ascanio“ und die Klavierstücke KV Anh. 207*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1964, Salzburg 1965, S. 111 ff.

son“ dreisilbig und selten, wie bei längeren Melismen, in der korrekten Form, viersilbig. Divergenzen in der Unterlegung und Emendationen Leopold Mozarts vermerkt der Kritische Bericht. Im Verlaufe der Wiederholungen des „*dona nobis pacem*“ begegnet auch die zeitübliche Form „*dona pacem*“ (KV 65/61^a, 140/Anh. 235^d).

Bemerkenswert sind Schreibfehler des Textes in den Autographen. Einerseits zeigen sie, daß Mozart keine Vorlage benützte, sondern den Text nach dem Gedächtnis schrieb. Auch aus unrichtigen Betonungen von Silben ist zu schließen, daß er die Worte mangelhaft oder nur dem Sinn nach verstand. Andererseits ist zu beobachten, daß Schreibfehler, die der Vater im allgemeinen nicht systematisch verbessert hatte, im nächsten Werk nicht mehr erscheinen. Schreibfehler (s. den Kritischen Bericht) können somit sogar einen Hinweis für die Chronologie der Kompositionen bieten.

*

Von den fünf Messen dieses Bandes standen für die Ausgabe bei vier Kompositionen Fotokopien der erhaltenen Autographen zur Verfügung: KV 49 (47^d), 139 (47^a), 65 (61^a) und 66 (aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, z. Z. Berlin-Dahlem, SPK). Hinzu kommen authentische Abschriften. Von Leopold Mozart revidiert und mit einigen Korrekturen versehen ist die Kopie von KV 65 (61^a) (Augsburg, Dominikanerkloster Heilig Kreuz, ehemals Augustiner-Chorherren-Stift; aus dem Besitz von L. Mozart), die, den Überschriften und der Anzahl der Aufgestimmen nach zu urteilen, ursprünglich für Aufführungen im Salzburger Dom bestimmt war⁵². Den Rang einer Primärquelle überschreitet das Exemplar von KV 66 (Salzburg, Stift St. Peter), das über das Autograph hinausgehende Stimmen enthält, die ein integrierender Bestandteil des Werkes sind. Eine weitere von einem Salzburger Schreiber stammende Kopie der Messe KV 66 (Stift Lambach) ist zwar von Leopold Mozart signiert, aber ohne Korrekturen von dessen Hand. Das einzige bisher nachgewiesene Stimmenexemplar der Messe KV 139 (47^a) (Stadtppfarrer M. Mayer, München) verdient insoweit eine besondere Beachtung, als es auf eine verschollene Vorlage zurückgeht, in die authentische Ergänzungen — wohl eher von Leopold als von W. A. Mozart — eingetragen waren. Die Stimmenkopien von KV 139 (47^a) und KV 66 beweisen auf neue, wie unerlässlich es ist, zur Herstellung einer kritischen Ausgabe authentische Abschriften zusätzlich zum

Autograph heranzuziehen. Die Beendigung der Partitur bedeutet noch nicht die Fixierung des endgültigen Notentextes. Abgesehen von „Selbstverständlichkeiten“, die der Kopist zu ergänzen wußte, können in den Autographen Tempoangaben, dynamische Zeichen, Artikulationszeichen u. a. fehlen, die erst in die erste Stimmenabschrift nachgetragen wurden.

Verschollen ist das Autograph der Messe KV 140 (Anh. 235^d = KV^o: C 1.12). Dreizehn Stimmen mit eigenhändigen Korrekturen und Ergänzungen Mozarts (Augsburg, Heilig Kreuz) können das Autograph lediglich teilweise vollwertig ersetzen, da in diesem Bestand nur die Singstimmen für den Chor (Ripieno), nicht aber die Stimmen für die Solisten (Concerto), die den vollständigen Notentext enthalten, vorhanden sind. Die in diesem authentischen Material fehlenden Partien der Gesangssoli wurden aus anderen alten Abschriften (Augsburg, Heilig Kreuz, und Stift Kremsmünster) übernommen. Von der Heranziehung sekundärer Quellen (s. den Kritischen Bericht) zu dieser ersten Messe Mozarts, die große Verbreitung erlangte, konnte abgesehen werden.

*

Barocke Tradition blieb in der Musik des Salzburger Domes bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts lebendig. Dazu gehörte die Hinzuziehung von drei Posaunen, die mit Alto, Tenore und Basso im *Tutti colla parte* geführt werden⁵³. Obwohl in den Autographen der Messen Nr. 1 bis 4 nicht eigens vermerkt, ist die Mitwirkung von Posaunen für KV 139 (47^a) und 65 (61^a) durch Primärquellen als authentisch belegt⁵⁴. Diese Praxis ist wohl auch für die übrigen Messen anzunehmen; da aber alte Stimmen nicht überliefert sind, wurde von einer Ergänzung der Posaunen im Notentext abgesehen.

An die Polychorie erinnert im Salzburger Dom die getrennte Aufstellung von Solo- und Chorensemble, zu

⁵³ Allgemeine Bemerkungen über die Verbreitung dieses Gebrauches s. bei Joseph Gabler, *Die Tonkunst in der Kirche*, Linz 1883, S. 170. In der Wiener Kirchenmusik war nur die Verdoppelung von Alto und Tenore durch Posaunen üblich. Reichert, a. a. O., S. 4 („*Posaunen werden in keinem Fall mehr als zwei verwendet*“).

⁵⁴ Die Mitwirkung von Posaunen ist inzwischen jedoch problematisch geworden. Einerseits kannte das 18. Jahrhundert noch keine Massenchöre, sondern nur eine kleine Besetzung. Im Salzburger Dom, dessen Chor zu den größten dieser Zeit gehörte, wirkten etwa 28 Sänger mit. 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 schlankere Stürze einen wesentlich zarteren Klang vermittelten. S. dazu auch Fellerer und Felix Schröder, *Vorwort zu NMA I/2/2, Vespere und Vesperpsalmen*, S. XI f.

⁵² Senn, *Vorwort*, a. a. O., S. VII.




denen je eine Orgel gehörte⁵⁵. Dementsprechend wurden die Auflagestimmen 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*, gleichlautend mit der für den Dirigenten bestimmten *Battuta* (von „battere“, d. h. schlagen), stehen Solovermerke nicht nur bei vokalen Partien, sondern auch bei instrumentalen Vor- und Zwischenspielen. In den Soloabschnitten setzt *Organo ripieno* bis zum Eintritt des Tutti 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. Divergierende Nahtstellen verzeichnet der Kritische Bericht. Die mit dem Baß der Orgel unisono geführten Bassi (s. u.) üben keine Tutti-funktion 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 Violinschlüssel 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.



Während Mozart in seinen Manuskripten dem System, auf dem Bassi und Organo notiert sind, sofern er dieses überhaupt bezeichnete, nur *Basso* voransetzte (s. den Kritischen Bericht), sind unter dem Aufführungsmaterial des Salzburger Domes für die Bassi zwei Stimmen, *Violone* und *Fagotto*, in den Quellen von St. Peter und Lambach nur die Stimme des *Violone* vorhanden. Während in Salzburger Kopien ein Hinweis auf die Mitwirkung des Violoncello fehlt⁵⁶, geht diese aus der mit *Violone* bezeichneten Stimme zu KV 139 (47*) (München, Pfarre St. Elisabeth) hervor (s. den Kritischen Bericht); hier sind auch die im Tenorschlüssel notierten Takte, während der Chorbaß pausiert, eingezeichnet.


⁵⁵ Zur Besetzung und Aufstellung s. Leopold Mozart, *Nachricht von dem gegenwärtigen Zustand der Musik Sr. Hochfürstlichen Gnaden des Erzbischofs zu Salzburg im Jahr 1757*, in: Friedrich Wilhelm Marburg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* III, Berlin 1757, S. 183 ff.



⁵⁶ Johann Samuel Petri, *Anleitung zur praktischen Musik*, Leipzig 1782, S. 168, erläutert: „Die Bässe sind die Violoncelli, der Violon, die Fagotti und das Klavessin oder die Orgel zum Akkompagnement.“ Nach Rosenthal, a. a. O., S. 89 ff., liegt bei zahlreichen Werkabschriften des Salzburger Domchors aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts jeweils eine Auflagesstimme, die zugleich für den Dirigenten und den Cellisten bestimmt war. Die Überschrift *Violoncello Per la Battuta* (J. E. Eberlin, *Litanie* in Es; Archiv des Salzburger Domchors) deutet darauf hin, daß der Dirigent auch das

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 Verlaufe von Forteabschnitten zeichnete Mozart scheinbar überflüssige dynamische Zeichen, *f* bzw. *fp*, vor; sie bedeuten ein jeweils stärkeres Hervortreten der Stimmen. Von einer Berichtigung zu *ff* bzw. *sf* wurde abgesehen (vgl. KV 49 / 47^d, Kyrie, Takte 10, 14, 18, 22, 31, Gloria, Takte 5, 7, Agnus Dei, Takte 21, 22, 23; KV 139 / 47*, Kyrie, Takt 31, Gloria, Takt 74, Credo, Takte 40, 42, 44, 48, 116, 117, 118, 120, 121, 122; KV 65 / 61*, Kyrie, Takte 35, 37, Credo, Takte 59, 139, 140; KV 66, Kyrie, Takte 100, 104, Gloria, Takte 240, 289, Credo, Takte 93, 174, 176, 178, 185, 188, Agnus Dei, Takte 7, 9, 31, 34, 36).

In den Vorlagen abbreviiert notierte Tonwiederholungen, , , , sind im allgemeinen ausgeschrieben und nur in Fällen, die das Notenbild belasten würden,

beibehalten. Doppelabkürzungen, wie ,  können einfach oder doppelt behalt sein, ohne daß dadurch die beabsichtigte Ausführung zum Ausdruck kommt⁵⁷; sie

kann entweder  oder 

lauten. Ist eine Auflösung in aufeinanderfolgende Sechzehntel anzunehmen, so richtet sich diese ebenso wie die dreifache Abbreviaturen ( oder ), die weder Tripelgriffe noch *divisi*-Spiel bedeuten, nach der vorhergegangenen Figuration.

Die in den Autographen durch den Vermerk unisono geforderte Parallelführung von Violino I und II oder Violino I und Oboe sowie die Vorschrift *col Basso* im System der Viola wurden aufgelöst und im Kritischen Bericht vermerkt. Die Verdoppelung der Viola erfolgt im allgemeinen in der Oktav; der Abstand vom Kontra-

Instrument spielte. Petri, a. a. O., S. 181, schreibt unter Berufung auf Michael Praetorius (*Syntagma musicum*, Band III, Kapitel 8), daß ein Dirigent, „der nicht Geige spiele, wenigstens das Violoncello gut lernen solle (. . .), damit er es bey der Musik gebrauchen könne, theils die Bässe zu verstärken, theils der ganzen Musik richtige Bewegung im Takte zu geben.“ Die Frage des Violoncello im Salzburger Kirchenorchester der Mozartzeit ist noch nicht geklärt. Vgl. Vincent und Mary Novello, *Eine Wallfahrt zu Mozart* (1829), hrsg. von Nerina Medici di Marignano und Rosemarie Hughes, deutsche Übertragung von Ernst Roth, Bonn 1959, S. 97; unter der zwar kleinen Besetzung einer Messe wird ausdrücklich bemerkt: „kein Cello“ (wohl aber drei Posaunen).

⁵⁷ Vgl. M. M. Framery, Ginguéné et De Monsigny, *Musique*, in: Diderot & d'Alembert, *Encyclopédie Méthodique*, 1. Band, Paris 1818, Artikel *Abbréviation*, Tafel S. 1.

baß beträgt demnach zwei Oktaven und entspricht dem 4-Fuß-Register der Orgel. Wenn die *col Basso* geführte Viola eine Lage erreicht, in der sie Soprano bzw. Violino I übersteigt, erscheint eine Führung im Einklang mit dem 8-Fuß-Baß angebracht. Allerdings ist es bemerkenswert, daß Mozart selbst, insbesondere in der Messe KV 66, die Viola des öftern über Soprano und sogar Violino I als selbständige Stimme, zwar mit nur untergeordneter Funktion, führt. In der Messe KV 49 (47^d), Credo, Takte 182 bis 193, Sanctus, Takte 1 bis 5, 15 bis 17, Agnus Dei, Takte 53 bis 60, stehen im System der Viola weder Pausen noch Hinweise *col Basso*. In diesen Takten sind die vier Singstimmen, Violino I und II sowie Bassi und Organo beteiligt. Aufbau und musikalischer Ablauf lassen nicht darauf schließen, daß ein Pausieren der Viola beabsichtigt gewesen sei. Völlig unvermittelt würde das Wiedereintreten der Viola zwei Takte vor dem Abschluß eines Abschnittes (Credo, Takt 194) bzw. eines Satzes (Agnus Dei, Takt 61) erscheinen. Es ist anzunehmen, daß die Anbringung der Vermerke *col Basso* entweder übersehen oder, da es sich um eine Selbstverständlichkeit für den Kopisten handelte, überhaupt unterlassen wurde. Editionsleitung und Bandbearbeiter haben sich daher in diesem Sinne zu einer Ergänzung entschlossen, die durch Kleinstich kenntlich gemacht ist.

Zwei- oder mehrstimmige Akkorde in Violino I und II sind in den Vorlagen teils einfach, teils doppelt behalst. Da Mozart eine Teilung nicht beabsichtigte, ist die Behaltung vereinheitlicht. Wenn die Stimmenbezeichnung *Viola* oder *Violae* lautet, wird doppelte Behaltung beibehalten (KV 139/47^a). Erscheint aber trotz fehlender Instrumentenbezeichnungen im Manuskript Mozarts ein *divisi*-Spiel beabsichtigt, so werden im System der Viola die Noten, den originalen Quellen folgend, getrennt behalst (KV 66, Credo, Takte 178 ff., 194 f., 211 ff., 243 ff.).

Auf einem System paarig notierte Stimmen der Bläser sind bis zum Abstand einer Oktav doppelt behalst; bei größeren Intervallen werden die beiden Stimmen an einen Hals gesetzt, sofern dadurch das Bild der Stimmführung nicht beeinträchtigt erscheint.

Die alte abgekürzte Notierung, bei der Augmentationspunkte über den Taktrich reichen, wurde der heutigen Schreibweise entsprechend aufgelöst. Kombinierte Halte- und Bindebogen hingegen werden den alten Vorlagen entsprechend (♩♩♩♩) und nicht in der modernen Form wiedergegeben.

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

Auffallend spärlich sind Bögen in den Singstimmen eingezeichnet. Während sie über längeren Melismen grundsätzlich fehlen, können sie über kürzeren, auf einer Silbe zu singenden Notengruppen, selbst innerhalb größerer Melismen, eingezeichnet sein. Diese scheinbare Inkonsequenz dürfte dennoch eine Absicht des Komponisten offenbaren, der mit dem Bogen *legatissimo* zum Ausdruck bringen wollte. Von einer schematischen Ergänzung der Bögen, wie in 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 die 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 von Leopold Mozart⁵⁸ 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 Oktaven⁵⁹; mitunter kann er zugleich das Abstoßen des Tones anzeigen. Im Notentext wird die Deutung des Striches als „1“, da es sich um eine Interpretation des Bearbeiters handelt, grundsätzlich in eckiger Klammer ergänzt, auch wenn keine Doppelbezeichnung, „1“ und Akzent, sinngemäß anzunehmen ist.

Punkte gebrauchte Mozart nur bei Tonwiederholungen, auch unter einem gemeinsamen Bogen (KV 66, Kyrie, Takte 44 ff., 86 ff.; Gloria, Takte 108, 147; Credo, Takte 184, 276, 277, 282, 288, 289, 294, 295, 303, 304, 324 bis 329; Agnus Dei, Takte 4 bis 6, 12 bis 14, 35 bis 37).

Nach dem heutigen Gebrauch überflüssige Vorsichtsverzeichen wurden ohne Anführung im Lesartenverzeichnis eliminiert. Akzessorische Akzidentien können in den originalen Vorlagen mitunter auch für den folgenden Takt gelten oder nur in einem System der Partitur angebracht sein. Wenn ein im Verlauf eines Taktes notiertes Versetzungszeichen bereits zu einer vorhergehenden Note (des gleichen Taktes) vorzuzeichnen ist, wird dieses im Notentext nicht als Ergänzung des

⁵⁸ Leopold Mozart, *Gründliche Violinschule*, Augsburg 1787, S. 45.

⁵⁹ Vgl. dazu Federhofer, *Striche in der Bedeutung von „tasto solo“ oder der Ziffer „1“ bei Unisonostellen in Continuo-Stimmen*, in: *Neues Augsburger Mozartbuch* . . . , Augsburg 1962, S. 497 ff.

Bandbearbeiters in Kleinstich, sondern in Großstich gesetzt; diese Stellen vermerkt das Lesartenverzeichnis. In Molltonarten fehlt meist eine Alterierung der sechsten Stufe. Ob eine Wendung in der harmonischen oder melodischen Molltonleiter wiederzugeben ist, gehörte zu den Selbstverständlichkeiten der alten Praxis. Da die zeitgenössischen Theoretiker über die Frage der übermäßigen Sekunde keine einheitlichen und eindeutigen Richtlinien geben, kann eine allfällige Erhöhung der Sexte nur nach subjektivem Ermessen erfolgen; hier entscheidet letztlich der Geschmack. Z. B. schreibt Albrechtsberger⁶⁰, in Molltonarten werde die sechste und siebte Stufe „wegen des besseren Gesanges im Ansteigen“ immer erhöht, beschränkt diese Vorschrift aber auf die Oberstimme. „Man findet auch bey guten Meistern, daß sie den sechsten Ton aufwärts nicht erhöhen, wenn die Bewegung langsam ist; in geschwinden Läufern aber bleibt er immer gleich dem siebenden erhöht.“ Für Mozart gelten diese Regeln nicht durchweg als verbindlich. Übermäßige Sekundintervalle mit Versetzungszeichen zu beiden Noten begegnen in KV 49, Gloria, Takte 37, 39/40, in KV 65, Kyrie, Takt 20, Gloria, Takte 18, 19. In KV 139 (47^a), Credo, Takte 13, 14 (Violino I, II) ist absteigend die große Sexte vorgeschrieben⁶¹; daher wurden bei analogen Stellen (Credo, Takte 38, 39, 144, 239, 240, 248, 249) die Versetzungszeichen ergänzt. Die erhöhte sechste Stufe im Abstieg steht ferner in KV 66, Agnus Dei, Takte 80, 82. Die große Sext im Aufstieg ist vorgezeichnet in KV 65 (61^a), Gloria, Takte 38, 39, 40; KV 66, Agnus Dei, Takte 79, 81. Akzidentien zur Sext sind ergänzt in KV 139, Kyrie, Takte 67, 69, Gloria, Takt 14, Credo, Takte 6, 10, 140; KV 65 (61^a), Gloria, Takte 3, 13, 35, 42. Harmonische Gründe hält der Bandbearbeiter für maßgebend, folgende übermäßige Sekundintervalle unverändert zu belassen: KV 49 (47^a), Kyrie, Takt 18, Agnus Dei, Takt 4; KV 139 (47^a), Kyrie, Takt 127, Gloria, Takt 268; KV 65 (61^a), Kyrie, Takte 7/8, 28/29 (Tenore), Takte 8, 29 (Violino I, II), Gloria, Takt 45; KV 66, Kyrie, Takt 73, Agnus Dei, Takt 77. Die Bezifferung des Basso continuo steht in den Autographen meist unterhalb, zum Teil auch oberhalb des Systems für Organo. Mitunter kann die höhere unter die tiefere Ziffer geschrieben sein. Nur wenn es offensichtlich ist, daß eine bestimmte Lage bzw. Umkehrung des Akkordes aus Gründen der Stimmführung gefordert wird (z. B. KV 139/47^a, Gloria, Takte 169, 177: $\begin{smallmatrix} 4-8 \\ 9-6 \end{smallmatrix}$), ist die heute nicht übliche originale Notierung beibehal-

ten. Gelegentlich fehlende Bezifferungen, Verlängerungsstriche, die ein Liegenlassen des Akkordes bedeuten, und Antizipationen, d. h. zur vorhergehenden Note auszuführende Bezifferungen (z. B. KV 140/Anh. 235^d, Credo, Takt 76), wurden nachgetragen. Ergänzungen stehen in eckigen Klammern; fehlende Antizipationsverweise sind punktiert wiedergegeben. 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 fehlt häufig eine Bezifferung. In diesen Fällen ist der zur ersten Note gehörende Akkord auszuhalten⁶².

Bemerkenswert sind Vorhaltdissonanzen, deren Auflösung in Vokalstimmen bzw. Orchester und Basso continuo nicht gleichzeitig eintritt. Vorhalt und Auflösung erklingen zugleich, z. B. in KV 49 (47^a), Credo, Takte 9, 30, 68, 74, 139, 174, 178; KV 139 (47^a), Gloria, Takte 175, 214, Credo, Takte 85, 88, 90; KV 65 (61^a), Credo, Takte 13, 19, 94 bis 97. Gegen die Vermutung irrtümlischer Notierungen spricht, daß z. B. im Autograph von KV 65 (61^a), Credo, Takt 19, die ursprünglich zum vierten Achtel geschriebene Ziffer „8“ getilgt und zum fünften Achtel gesetzt wurde. Ferner begegnen analoge Divergenzen der Auflösung von Vorhaltdissonanzen auch zwischen Singstimmen und Orchesterinstrumenten, z. B. in KV 66, Credo, Takt 203; hier tritt die Auflösung in Flauto I, II auf das dritte Viertel, in den übrigen Stimmen auf das zweite Viertel ein (vgl. ferner KV 49/47^d, Credo, Takt 75; KV 139/47^a, Credo, Takte 12, 99; KV 65/61^a, Gloria, Takt 31). Der durch die Bezifferung angedeutete Zusammenklang von Vorhalt und Auflösung ist eine stilistische Eigenheit nicht nur des frühen Mozart, sondern auch von dessen Zeit. Daher war eine Berichtigung und Angleichung der Bezifferung nicht vorzunehmen.

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 fast durchweg drei- statt viersilbig vertonten Wortes „eleison“ mußte aus musikalischen Gründen abgesehen werden.

⁶⁰ A. a. O., S. 12 f.

⁶¹ Nach Petri, a. a. O., S. 135, können im Abstieg siebte und sechste Stufe erhöht werden, wenn der Baß „auf der Quinte steht“.

⁶² Nach Petri, a. a. O., S. 226, „wird nur allezeit zu den guten Takttheilen ein neuer Hauptakkord genommen, und die schlechten [d. h. die Noten auf schlechten Taktteilen] gehn mit durch, ohne daß auf sie ein Akkord gegriffen wird“.

Der Bandbearbeiter hat die angenehme Pflicht, allen Personen, Archiven und Bibliotheken, die durch die Überlassung von Quellen bzw. durch Auskünfte und Hinweise die Herausgabe dieses Bandes gefördert haben, seinen herzlichen Dank auszusprechen: den Herren Archividirektor Dr. Heinz Friedrich Deininger (Augsburg), Univ.-Professor Dr. Hellmut Federhofer (Mainz), P. Suso Geiselhart O.P., Prior des Dominikanerklosters Heilig Kreuz (Augsburg), P. Altman Kellner O.S.B. (Stift Kremsmünster), Archividirektor Hofrat Dr. Herbert Klein (Salzburg), Prof. Hermann Lang (Lambach/Oberösterreich), Domkapellmeister Prof. Joseph Messner (Salzburg), Univ.-Professor Hofrat

Dr. Leopold Nowak (Wien), Prof. Dr. Géza Rech (Salzburg), P. Eberhard Steinbrecher O.S.B. (Salzburg), Dr. Wilhelm Virneisel (Tübingen), ferner der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, dem Dominikanerkloster Heilig Kreuz und dem Stadtarchiv in Augsburg sowie Herrn Stadtpfarrer M. Mayer, St. Elisabeth München. Besonderen Dank schuldet der Unterzeichnete dem verewigten ersten Editionsleiter der *Neuen Mozart-Ausgabe*, Herrn Dr. Ernst Fritz Schmid, der jetzigen Editionsleitung sowie Herrn Karl Heinz Füssl (Wien), der die Korrekturen mitgelesen hat.

Sistrans bei Innsbruck, August 1967

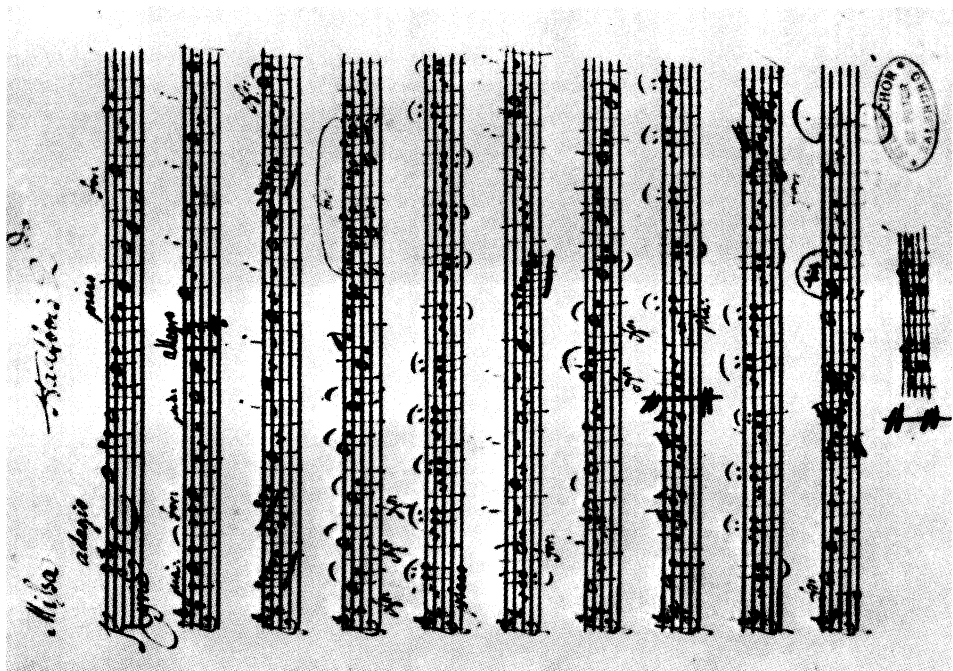
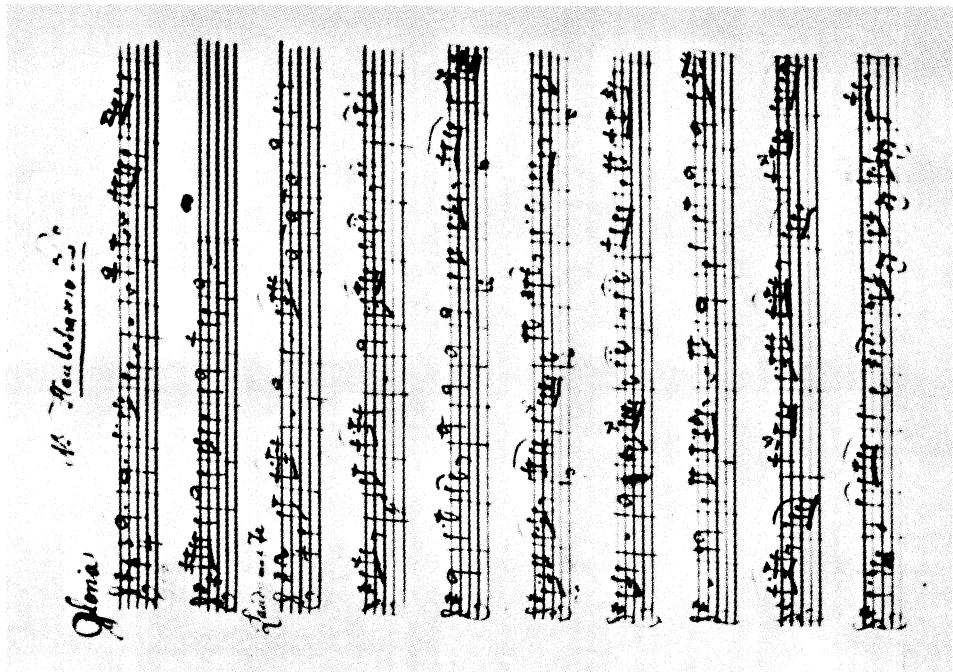
Walter Senn

Veni sancte in excelsis deo
 qui sedes ad dexteram patris
 deus qui ex patre filioque spiritu sancto procedis
 qui cum patre filioque spiritu sancto simul adoratus et glorificatus
 qui locutus es per prophetas
 et natus es de matre virgine
 et factus es homo
 et habitasti in bethleem
 et crevit et intellexit et exultavit et ait in spiritu sancto et ait in excelsis deo
 et ait in excelsis deo
 et ait in excelsis deo
 et ait in excelsis deo
 et ait in excelsis deo
 et ait in excelsis deo
 et ait in excelsis deo
 et ait in excelsis deo
 et ait in excelsis deo
 et ait in excelsis deo
 et ait in excelsis deo

Fragmentarischer Entwurf zum Gloria der Missa brevis in G KV 49 (474) = Anhang Nr. 1: Autograph im Besitz der Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde Wien. Vgl. Seite 315.

Handwritten musical score for a Mass, featuring multiple staves with musical notation and Latin lyrics. The score includes parts for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, along with a Chorus. The lyrics are in Latin, including "Kyrie eleison" and "Gloria in excelsis deo". The manuscript shows signs of being a working draft, with some ink bleed-through and corrections.

Missa in C („Dominicus-Messe“) KV 66 = Nr. 4; Blatt 1^r des Autographs aus dem Besitz der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek Berlin, jetzt Berlin-Dahlem (SPK). Vgl. Seite 185–186, Takte 1–9.



Missa in C („Dominicus-Messe“) KV 66 = Nr. 4: Beginn der Stimme Oboe II in der Handschrift Leopold Mozarts (links) und Beginn des Gloria aus der Handschrift Wolfgang Amadeus Mozarts (rechts) aus dem handschriftlichen Stimmmaterial im Besitz der Erzabtei St. Peter Salzburg.

The image shows a page of handwritten musical notation for a Gloria in C. The score is written on multiple staves, with lyrics in Latin underneath. A large, dark 'X' is drawn across the central portion of the page, indicating that this version of the manuscript is cancelled or revised. The lyrics include phrases such as "Cum sancto spiritu in gloria et concordia procedens" and "in gloria et concordia procedens". The notation includes various musical symbols, clefs, and notes, though many are obscured by the 'X'.

Skizze zum Gloria aus der Missa in C („Dominicus-Messe“) KV 66 = Anhang Nr. 10. Abgelöste Texturensätze aus dem Autograph. Vgl. Seite 324–325.

Battuta

Andantino
Kyrie

Tutti
For.

Tutti
For.

Pia.
For.

Pia.
For.

allegro
Tutti

Andantino
Pia.

Tutti
For.

Solo
Pia.

Missa brevis in G KV 140 (Anh. 235^d = KV^o: Anh. C 1.12) = Nr. 5: Seite 1 der Battuta-Stimme aus der Stimmenkopie im Besitz des Dominikanerklosters Heilig Kreuz Augsburg.