

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie I

Geistliche Gesangswerke

WERKGRUPPE 1: MESSEN UND REQUIEM
ABTEILUNG 1: MESSEN
BAND 6: EINZELSÄTZE UND FRAGMENTE

VORGELEGT VON MONIKA HOLL



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK

1990

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

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 6.

Alle Rechte vorbehalten / 1990 / Printed in Germany
© 1990 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
Lizenzausgabe mit Genehmigung des Bärenreiter-Verlages Basel

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 Wissenschaft und Kunst

Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik

Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, Wien

Außerdem ist die

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg

dem folgenden Geldinstitut

für eine Zuwendung zu diesem Band verpflichtet:

DIE ERSTE österreichische Spar-Casse – Bank Wien

INHALT

Zur Edition	VII
Vorwort	IX
Faksimile: Kyrie in F KV 33 (= Nr. 1): Erste Seiten des Autographs	XXI
Faksimile: Kyrie in d KV 90 (= Nr. 3): Autograph	XXV
Faksimile: Hosanna in G KV 223/166 ^e (= Nr. 4): Autograph	XXVI
Faksimile: Kyrie in Es KV 322 (296 ^a) = KV Anh. 12/296 ^b (= Nr. 7): Erste Seite des Autographs	XXVII
Faksimile: Kyrie in G KV Anh. 16/196 ^a (= Nr. 8): Seite 1 und 2 des Autographs	XXVIII
Faksimile: Kyrie in C KV 323 = KV Anh. 15 (= Nr. 9): Erste Seite des Autographs	XXX
Faksimile: Kyrie in C KV Anh. 13/258 ^a (= Nr. 12): Autograph	XXXI

Einzelsätze und Fragmente

1. Kyrie in F KV 33	3
2. Kyrie in G KV 89 (73 ^k)	6
3. Kyrie in d KV 90	13
4. Hosanna in G KV 223 (166 ^e)	15
5. Kyrie in C (Fragment) KV Anh. 18 (166 ^f)	17
6. Kyrie in D (Fragment) KV Anh. 19 (166 ^g)	29
7. Kyrie in Es (Fragment, ergänzt von Maximilian Stadler) KV 322 (296 ^a) = KV Anh. 12 (296 ^b)	31
8. Kyrie in G (Fragment, mit Ergänzungsversuch von Maximilian Stadler) KV Anh. 16 (196 ^a)	46
9. Kyrie in C (Fragment, ergänzt von Maximilian Stadler) KV 323 = KV Anh. 15	50
10. Gloria in C (Fragment) KV Anh. 20 (323 ^a)	76
11. Kyrie in D (Fragment) KV Anh. 14 (422 ^a)	80
12. Kyrie in C (Fragment) KV Anh. 13 (258 ^a)	82
13. Kyrie in d KV 341 (368 ^a)	84

Anhang

Skizze zu einem Sanctus in Es KV Anh. 12 (296 ^a ; KV ^e : 296 ^c), Faksimile und Übertragung	108
---	-----

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 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 Zutate und Ergänzungen in den Notenbänden gekennzeichnet, und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, *tr*-Zeichen) und Ziffern durch kursive Typen; Hauptnoten, Akzidenzen vor Hauptnoten, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich; Bogen und Schwellzeichen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel, Generalbaß-Bezifferung sowie Akzidenzen 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 Bögen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten sind grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Dynamische Zeichen werden in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for*: und *pia*: Die Gesangstexte werden der modernen Rechtschreibung angeglichen. Der Basso continuo ist in der Regel nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt.

Zu etwaigen Abweichungen editionstechnischer Art vergleiche man jeweils das Vorwort und den Kritischen Bericht. Die Editionsleitung

VORWORT

„Fragmente von classischen Autoren, sie mögen von was immer für einer Gattung seyn, sind schätzbar. Unter den musicalischen verdienen gewiß die des Mozarts alle Achtung und Bewunderung. hätte auch dieser große Meister der Tonkunst nicht so viele vollendeten werke in jedem ihrer Fächer [...] geliefert, so würden diese herlichen Ueberbleibsel allein ein hinlängliches Monument seines unerschöpflichen Geists seyn.“

Constanze Mozart am 1. März 1800 an Breitkopf & Härtel, Leipzig¹

Der Messen-Band 6 der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA) enthält vollendete und fragmentarische Einzelsätze aus Meßzyklen. Von wenigen Ausnahmen abgesehen handelt es sich dabei um Kyrie-Vertonungen. Mozart hat also weit öfter mit der musikalischen Interpretation des lateinischen Meßtextes begonnen, als dies seine vollständig ausgeführten Meßkompositionen belegen; er kam jedoch dann meist über Skizzen, Teilabschnitte oder die abgeschlossene Vertonung des Eingangssatzes nicht hinaus. In Mozarts Handschrift überliefert sind (oder waren) insgesamt sechzehn Messenfragmente bzw. Einzelsätze, nämlich die Kyrie-Vertonungen KV 33, KV 89 (73^k), KV 90, KV 91 (186ⁱ), KV 322 (296^a) = KV Anh. 12 (296^b), KV 323 = KV Anh. 15, KV 341 (368^a), KV Anh. 13 (258^a), KV Anh. 14 (422^a), KV Anh. 16 (196^a), KV Anh. 18 (166^f) und KV Anh. 19 (166^g); des weiteren das Fragment eines Hosanna KV 223 (166^e), das einer Gloria-Vertonung KV Anh. 20 (323^a), das Credo-Fragment KV Anh. 20^a (626^b, Nr. 25) und schließlich die Skizze zu einem Sanctus KV 296^c.

Der Vollständigkeit halber soll zusätzlich zu dieser Aufzählung noch der von Mozart verworfene erste Abschnitt eines Credo zur Missa in C KV 337 erwähnt werden. Diesem Fragment von 136 Takten des bis einschließlich der Textzeilen „*cuius regni non erit finis*“ musikalisch voll ausgearbeiteten Messensatzes wurde keine eigene Werknummer zugeordnet, weil

sich die Niederschrift innerhalb des Autographs der Messe KV 337 befindet. Die Komposition ist in *Messen · Band 4* der NMA im Anschluß an KV 337 abgedruckt².

In dem vorliegenden Band nicht enthalten sind auch die oben erwähnten Fragmente KV 91 (186ⁱ) und KV Anh. 20^a (626^b, Nr. 25). Das Kyrie-Fragment KV 91 (186ⁱ) konnte als Komposition von Georg Reutter d. J. identifiziert werden³. Mozarts Handschrift gibt den Beginn des fugierten Schlußteils aus dem Kyrie einer D-dur-Messe wieder, der dann von Maximilian Stadler zu Ende komponiert wurde, ohne daß er wußte, daß die Komposition gar nicht von Mozart selbst stammte (s. auch weiter unten im Text). – Das Fragment KV Anh. 20^a (626^b, Nr. 25) stellt einen leicht veränderten Ausschnitt aus dem Credo der Missa brevis in G KV 49 (47^d) dar. Das erhaltene Fragment dieser Fassung wurde bereits im Anhang zu *Messen · Band 1* der NMA publiziert⁴. Zur Zeit der Edition jenes Bandes galt das Autograph des Fragments als verschollen. Mittlerweile jedoch tauchte das Blatt im Autographenhandel wieder auf⁵ und befindet sich nun in deutschem Privatbesitz.

Die Sanctus-Skizze KV 296^c wird im Anhang dieses Bandes wiedergegeben. Die autographe Niederschrift war lange Zeit nicht nachweisbar, der musikalische Inhalt nur in einer beschreibenden Übertragung von Helmut Schultz aus dem Jahre 1933 bekannt⁶. Als Vorlage für die Faksimilierung der Skizze im vorliegenden Band diente eine ältere Photokopie in der Quellensammlung der Editionsleitung. Während der Drucklegung des Bandes ist auch dieses verschollen geglaubte Autograph wieder zum Vorschein gekommen⁷; der Besitzstand ist z. Z. noch ungeklärt.

² NMA I/1/Abteilung 1: *Messen · Band 4* (Monika Holl), Kassel etc. 1989, S. 321–334; näheres im Vorwort dort, S. XVf.

³ Vgl. Monika Holl, *Nochmals: 'Mozart hat kopiert!' Das Kyrie-Fragment KV 186ⁱ/91 – Teil einer Messe von Georg Reutter d. J.*, in: *Acta Mozartiana* 30 (1983), H. II, S. 33ff.

⁴ NMA I/1/Abteilung 1: *Messen · Band 1* (Walter Senn), Kassel etc. 1968, S. 316 = Anh. Nr. 2; s. auch im Vorwort dort, S. IX.

⁵ J. A. Stargardt, *Autographen. Auktion am 26. und 27. November 1985*. Katalog 634, Marburg 1985, S. 240 (Nr. 850).

⁶ Helmut Schultz, *Eine Continuo-Aussetzung Bachs und eine Messenskizze Mozarts*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 15 (1932/33) H. 5, Febr. 1933, S. 228.

⁷ J. A. Stargardt, *Autographen. Auktion am 27. und 28. Juni 1990*. Katalog 647, Marburg 1990, S. 292 (Nr. 914).

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 IV, S. 324, Nr. 1288, Z. 11 ff.

Der Notentext des vorliegenden Bandes enthält somit vierzehn Kompositionen, von denen KV 90, KV 223 (166^e), KV Anh. 13 (258^a), KV Anh. 14 (422^a), KV Anh. 16 (196^a), KV Anh. 18 (166^f), KV Anh. 19 (166^g) und KV Anh. 20 (323^a) zum ersten Mal im Druck erscheinen.

Unter den Stücken sind

1. abgeschlossene Einzelsätze⁸, von denen einige⁹ offensichtlich in erster Linie als kontrapunktische Studien gedacht waren;
2. unvollständige, jedoch bis zum Abbruch der Komposition in allen Stimmen voll ausgearbeitete Fragmente¹⁰;
3. musikalische Entwürfe, deren Beginn vollständig auskomponiert ist, bei denen im weiteren Verlauf aber nur noch die Themeneinsätze von Gesangsstimmen und Instrumentalbegleitung festgehalten worden sind¹¹, und schließlich
4. Entwürfe, die sich von vornherein auf die Notierung des Verlaufs der Vokalstimmen und die Baßbegleitung beschränken und den Streicher- oder Bläserpart nur an wichtigen Punkten markieren¹².

Drei der hier nach rein äußeren Gesichtspunkten eingeteilten Fragmente¹³ versuchte Abbé Maximilian Stadler – wohl auf Veranlassung von Mozarts Witwe – zu ergänzen und zu Ende zu komponieren. Er ging dabei so vor, daß er seine Ergänzungen direkt in das unvollständige Autograph Mozarts eintrug bzw. die Weiterführung der abgebrochenen Originalkomposition auf die folgenden leeren Notenseiten des Manuskripts schrieb. Dabei bemühte er sich zum Teil, Mozarts Handschrift nachzuahmen, so daß bei flüchtigem Hinsehen oft nicht leicht zu unterscheiden ist, welcher Anteil an der betreffenden Komposition auf Mozart selbst zurückgeht, und was von Stadler ergänzt wurde. Diese Schwierigkeit ist besonders eklatant im Falle von KV 323 = KV Anh. 15 (vgl. das Faksimile auf S. XXX).

Maximilian Stadler (1748–1833), Benediktinerpater aus Melk und im Verlauf seiner monastischen Karriere Abt der Stifte Lilienfeld und Kremsmünster,

lebte nach der Aufhebung der Klöster um die Jahrhundertwende als Organist und Musiker in Wien. Er trat etwa um 1798 mit Mozarts Witwe Constanze in Verbindung und wurde von ihr als sachverständiger Berater und Helfer bei der Sichtung und Erfassung von Mozarts musikalischem Nachlaß herangezogen¹⁴. Im Briefwechsel von Constanze Mozart mit den am Nachlaß interessierten Verlagen André und Breitkopf & Härtel wird sein Name erstmals am 25. Mai 1799 erwähnt¹⁵. Stadler verfaßte unter anderem ein Verzeichnis der in Mozarts Nachlaß aufgefundenen Fragmente, von dem sich die Seiten mit den Nummern zur Vokalmusik im Original erhalten haben¹⁶. Die Liste Stadlers benutzte Constanze Mozart fast unverändert bei ihren Verkaufsverhandlungen mit Breitkopf & Härtel¹⁷ und deutete zugleich – natürlich ohne einen Namen zu nennen – Abbé Stadlers Urteil zu den einzelnen Stücken an. Dabei kommt auch der Wunsch zum Ausdruck, einzelne Stücke vollendet zu sehen, um sie zu Gehör bringen zu können: „*Einem geschickten Meister würde es wenig Mühe kosten, dieses schöne Kyrie zu vollenden!*“ heißt es beispielsweise bei der Beschreibung des von Stadler später tatsächlich zu Ende geführten Kyrie KV 322 (296^a)¹⁸. Zu dem von Stadler gleichfalls bearbeiteten Kyrie-Fragment KV 323 = KV Anh. 15 ist angemerkt: „*schade, daß es unvollendet blieb!*“¹⁹. Wie weit Stadler von sich aus eine Fertigstellung verschiedener musikalischer Bruchstücke aus Mozarts Nachlaß anregte, ist nicht bekannt. Es ist aber durchaus vorstellbar, daß die Witwe dem Musiker und Komponisten Stadler die Fragmente bereits mit der Bitte anvertraute, er möge doch diejenigen Stücke benennen, die seiner Meinung nach komplettiert werden könnten, und auch gleich in diesem Sinne an die Arbeit gehen²⁰. Jedenfalls hat sich Constanze Mozart von der Verwertung der Fragmente einigen finanziellen Gewinn erhofft, sonst hätte sie nicht gegenüber Anton André, der Ende 1799 Mozarts Nachlaß gekauft hatte, ihre Besitzrechte an den unvollständigen Manuskripten so dezidiert verteidigt:

⁸ Nr. 1: KV 33, Nr. 2: KV 89 (73^k), Nr. 3: KV 90, Nr. 4: KV 223 (166^e) und Nr. 13: KV 341 (368^a).

⁹ Nr. 2: KV 89 (73^k), Nr. 3: KV 90 und Nr. 4: KV 223 (166^e).

¹⁰ Nr. 5: KV Anh. 18 (166^f).

¹¹ Nr. 6: KV Anh. 19 (166^g), Nr. 7: KV 322 (296^a) = KV Anh. 12 (296^e) und Nr. 9: KV 323 = KV Anh. 15.

¹² Nr. 8: KV Anh. 16 (196^a), Nr. 10: KV Anh. 20 (323^a), Nr. 11: KV Anh. 14 (422^a) und Nr. 12: KV Anh. 13 (258^a).

¹³ Nr. 7: KV 322 (296^a), Nr. 8: KV Anh. 16 (196^a) und KV 323 = KV Anh. 15.

¹⁴ Näheres bei Ludwig Finscher, *Maximilian Stadler und Mozarts Nachlaß*, in: *Mozart-Jahrbuch 1960/61*, Salzburg 1961, S. 168–174.

¹⁵ Bauer-Deutsch IV, S. 241, Nr. 1243, Z. 158.

¹⁶ Briefsammlung der Gesellschaft der Musikfreunde Wien; Faksimile und Umschrift bei Finscher, a. a. O., S. 170–174.

¹⁷ A. a. O., S. 324ff., Nr. 1288, Z. 9ff.

¹⁸ A. a. O., S. 329, Nr. 1288, Z. 178f. und Finscher, a. a. O., S. 170 und 173.

¹⁹ A. a. O., S. 329, Nr. 1288, Z. 185f. und Finscher, a. a. O., S. 171 und 173.

²⁰ Stadler hatte zum Zeitpunkt der Übersendung der Fragmentenliste bereits mehrere unvollendete Klavierkompositionen ergänzt.

„die Fragmente, die ich habe, gehören ihnen nicht“²¹ und auch noch im gleichen Brief ganz freimütig zu den bereits bearbeiteten Fragmenten bekannt, „daß ein Freund sie ohne allen Eigennuz, bloß aus Liebe zu Mozart, der Kunst und mir, um mir etwa einen Vortheil noch davon zu verschaffen, ergänzt hat.“²² Bei den von Constanze erwähnten Fragmenten handelt es sich zwar nur um instrumentale Werke, aber man darf annehmen, daß auch die Vollendung einzelner kirchenmusikalischer Sätze in der Zeit nach 1800 schon in Aussicht genommen worden war (s. auch weiter unten im Text). Trotz aller Bemühungen jedoch wollten weder André noch Breitkopf & Härtel²³ die Fragmente erwerben. So verblieb der Hauptteil bei der Witwe Mozart, kam später an den Sohn Franz Xaver (Wolfgang) und ging bald nach dessen Tod in den Besitz des „Dommusikvereins und Mozarteum“ (heute Internationale Stiftung Mozarteum) in Salzburg über, wo er heute noch verwahrt wird²⁴. In der Fragmenten-Sammlung finden sich die Handschriften von sieben der hier behandelten Kompositionen²⁵. Auch die Autographe aller übrigen uns bekannten einzelnen Messensätze oder Satzfragmente stammen aus Mozarts Wiener Notennachlaß. Vier der Handschriften waren mit dem Hauptteil des Nachlasses an André verkauft worden²⁶. (Das weitere Schicksal der Autographe nach der Erbteilung von Andrés Besitz wird weiter unten jeweils bei den einzelnen Kompositionen näher kommentiert.) Die Niederschriften der noch verbleibenden zwei Stücke²⁷ befanden sich einstmals in der Sammlung des Wiener Musikliebhabers und Autographensammlers Aloys Fuchs (1799–1853), der diese wohl über Mozarts Sohn Franz Xaver (Wolfgang) hatte erwerben können²⁸, was wiederum zu Mozarts nachgelassenem Notenbesitz führt. Wenn sich nun alle originalen Vorlagen zu den Kompositionen dieses Bandes 1791 in Mozarts Nachlaß befunden haben, so heißt das, daß Mozart unter seinen hand-

schriftlichen Notenmaterialien Kompositionsentwürfe aus allen Schaffensperioden zur Verfügung hatte und bei Bedarf auf diese zurückgreifen konnte.

Kompositionsentwürfe aus allen Schaffensperioden wurde oben gesagt: das schließt auch die späten Wiener Jahre ein. Bis in die jüngste Gegenwart tradierte man die Meinung, Mozart habe sich in seiner Wiener Zeit, abgesehen von der c-moll-Messe KV 427 (417^a) und dem Requiem KV 626, nicht mehr mit der Komposition von Kirchenwerken befaßt. Selbst Alfred Einstein blieb in seiner chronologischen Neuordnung des Köchelschen Werkverzeichnisses²⁹ dieser Überzeugung – obzwar in manchen Fällen bereits mit Vorbehalt – verhaftet. Die umfassenden Untersuchungen und Vergleiche von Mozarts Originalhandschriften hinsichtlich der Entwicklung des Schriftbilds im Ablauf der Jahre durch Wolfgang Plath³⁰ und hinsichtlich des von Mozart verwendeten Notenpapiers durch Alan Tyson³¹ haben nun übereinstimmend in vielen Fällen zu einer Neudatierung zeitlich bisher nicht genau bestimmbarer Kompositionen geführt und gewisse in der Mozartforschung eingerastete Denkschemata, wie etwa in unserem Falle die an die hundert Jahre währende Assoziation „Messenfragmente = Salzburger Zeit“³², ad absurdum geführt.

Aus Plaths und Tysons Studien ergibt sich für die Kompositionen dieses Bandes, die mit Ausnahme des Kyrie-Satzes KV 33 alle undatiert sind, eine grundlegende zeitliche Neuordnung. Nicht nur müssen demnach die eindeutig in Mozarts Salzburger Zeit fallenden Stücke zeitlich entweder etwas früher³³ oder etwas später³⁴ angesetzt werden (näheres weiter unten zu den einzelnen Kompositionen), sondern es muß vor allem erstmals eine Reihe von Fragmenten der späten Wiener Schaffenszeit von etwa 1787/89 und später zugeordnet werden³⁵.

²¹ Bauer-Deutsch IV, S. 352, Nr. 1299, Z. 23.

²² A. a. O., S. 353, Nr. 1299, Z. 45ff.

²³ A. a. O., S. 361, Nr. 1301, Z. 29ff.

²⁴ Vgl. dazu Mena Blaschitz, *Die Salzburger Mozart Fragmente*, Phil. Diss. (masch.), Bonn 1924; ein Auszug daraus in: *Jahrbuch der Philosophischen Fakultät der Universität Bonn 1924/25*, S. 237–240.

²⁵ KV 322 (296^a) = KV Anh. 12 (296^b), KV 323 = KV Anh. 15, KV Anh. 13 (258^a), KV Anh. 14 (422^a), KV Anh. 16 (196^a), KV Anh. 19 (166^a) und KV Anh. 20 (323^a).

²⁶ KV 33, KV 89 (73^b), KV 223 (166^a) und KV 341 (368^a).

²⁷ KV 90 und KV Anh. 18 (166^f).

²⁸ Vgl. dazu Bauer-Deutsch IV, S. 514, Nr. 1459 und Eibl VI, S. 56, zu 1459.

²⁹ KV³, Leipzig 1937.

³⁰ Wolfgang Plath, *Beiträge zur Mozart-Autographie I: Die Handschrift Leopold Mozarts*, in: *Mozart-Jahrbuch 1960/61*, Salzburg 1961, S. 82–117; und *Beiträge zur Mozart-Autographie II: Schriftchronologie 1770–1780*, in: *Mozart-Jahrbuch 1976/77*, Salzburg 1977, S. 131–173.

³¹ Alan Tyson, *The Mozart Fragments in the Mozarteum, Salzburg: A Preliminary Study of Their Chronology and Their Significance*, in: *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981) S. 471–510; (Wiederabdruck in: Alan Tyson, *Mozart. Studies of the Autograph Scores*, Cambridge/Mass. etc. 1987, S. 125–162).

³² Plath, *Beiträge zur Mozart-Autographie II*, a. a. O., S. 132.

³³ KV 223 (166^a), KV Anh. 18 (166^f) und KV Anh. 19 (166^g).

³⁴ KV 89 (73^b) und KV 90.

³⁵ KV 323 = KV Anh. 15, KV Anh. 13 (258^a), KV Anh. 14 (422^a) und KV Anh. 16 (196^a).

Nach Papier und Schrift gleichfalls in diese späte Periode zu zählen sind Mozarts Abschriften von Kirchenmusikwerken Georg Reutters d. J.³⁶ Wollte man nun zu diesen geistlichen Werken noch das Kyrie KV 341 (368^a) als vermutlich ebenfalls spätes Werk Mozarts hinzuzählen³⁷, so käme man bereits auf eine durchaus ansehnliche Zahl von Kompositionsentwürfen, die für die genannte Zeit auf eine intensive Beschäftigung Mozarts mit Kirchenmusik schließen lassen. Dafür könnte es zwei Gründe geben. Zum einen lockerten sich in jenen Jahren bereits die strengen josephinischen Kirchenmusikvorschriften, so daß man ganz allgemein wieder daran denken konnte, auch in gewöhnlichen Kirchen bei den Gottesdiensten Figuralmusik aufzuführen; zum anderen bemühte sich Mozart etwa von 1788 an offenbar auch aus wirtschaftlichen Gründen, wieder im Bereich der Kirchenmusik Fuß zu fassen. Von Mozarts Beschäftigung mit geistlicher Musik berichtet der dänische Schauspieler Joachim Daniel Preisler, der im Sommer 1788 einen Besuch bei Mozart machte³⁸. Mozart muß in jener Zeit immer wieder Anläufe zur Komposition von Kirchenwerken gemacht haben, wie die überlieferten Fragmente bezeugen. Man meint, ein gewisses Suchen nach Anregungen feststellen zu können, wenn man die uns bekannten eigenhändigen Abschriften Mozarts von Kirchenkompositionen Reutters d. J. in Betracht zieht. Letztlich strebte Mozart wohl damals bereits eine feste Kapellmeisterstelle bei der Kirche an. Da er bei der Hofkapelle nach der Ernennung Salieris keine Chancen sah, faßte er sichtlich die Domkapellmeisterstelle an St. Stephan ins Auge, um die er sich 1791 auch bewarb, als der Inhaber des Postens, Leopold Hoffmann (1730–1793), schwer erkrankt war³⁹. Um aber eine so ansehnliche und relativ gut bezahlte Stelle zu erhalten, mußte sich Mozart in Wien vorher einschlägig auf dem Gebiet der Kirchenmusik betätigt und seine Kompetenz bewiesen haben. So beabsichtigte er wohl nach längerer Pause wieder

eine Messe zu komponieren. Nach einigen flüchtigen Ideen und kürzeren Versuchen könnte das herrliche d-moll-Kyrie KV 341 (368^a) der Auftakt zu einer großen Messenkomposition gewesen sein, die Mozart zu verfassen gedachte.

Bemerkungen zu den einzelnen Nummern

1. Zum Kyrie in F KV 33: Die Originalhandschrift befindet sich heute in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, wohin sie im 19. Jahrhundert über C. A. André, einen der Erben von Johann Anton André, gelangte. Sie umfaßt zwei ineinandergelegte Doppelblätter von zehnzeilig rastriertem Papier, von denen fünf Seiten beschrieben sind (s. das Faksimile auf S. XXIff.). Die Komposition ist am Kopf vom jungen Mozart eigenhändig datiert mit „a paris 12 Juni di wolfgang Mozart 1766“. Bei den Blättern handelt es sich um ein von Vater und Sohn Mozart gemeinsam geschriebenes Autograph, d. h. Leopold Mozart besorgte zum Großteil die Niederschrift von Wolfgangs Komposition. Die Noten der ersten drei Seiten sind von Leopolds Hand, Wolfgang schrieb lediglich auf S. 1 Titel, Datierung, Stimmbezeichnungen, Tempoangabe, die dynamischen Zeichen in den Violinen und den Volti-Vermerk. Erst vom vorletzten Takt der dritten Seite an, etwa ab dem zweiten Viertel von Takt 18, setzt dann bis zum Schluß seine eigene Notenhandschrift ein⁴⁰. Im Text der Gesangsstimmen verwendet W. A. Mozart in seinem Teil der Niederschrift beim Wort Kyrie sowohl die griechisch-lateinische Schreibung als auch die italianisierte Form „Kirie“.

Das Kyrie KV 33 ist zwar laut Vermerk in Paris entstanden, die Komposition geht aber wohl nicht auf einen bestimmten Anlaß zurück, denn einmal wurden in Paris zum Gottesdienst Motetten, Kirchenkantaten und Orgelstücke, aber keine Meßkompositionen aufgeführt, und zweitens reisten die Mozarts drei Wochen nach dem auf der Komposition angegebenen Datum bereits aus Paris ab⁴¹.

Die Textwiedergabe erwies sich als einigermaßen problematisch, da einerseits Inkonsequenzen hinsichtlich Artikulation und insbesondere der Schreibweise von Vorschlägen unverkennbar sind, andererseits aber auch die Verschiedenheit in der Notierungs-

³⁶ Vgl. dazu Tyson, a. a. O., S. 490f. und Holl, a. a. O., S. 33f.

³⁷ Das Autograph dieser Komposition ist verschollen, ein Schriftvergleich oder die zeitliche Einordnung des Papiers der Handschrift über ein Wasserzeichen sind also nicht möglich; dennoch sprechen einige Gründe für eine Datierung in die letzte Schaffensperiode Mozarts (vgl. dazu weiter unten im Text).

³⁸ Preisler schrieb unter dem 24. August 1788 über Mozart in sein Reisetagebuch: „Er produziert in Wien [jetzt] Kirchen-Musik...“. Zit. nach NMA X/34: Mozart. *Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch, Kassel etc. 1961, S. 285.

³⁹ Vgl. den Brief vom Anfang Mai 1791 an den Magistrat der Stadt Wien, dem die Domkirche St. Stephan unterstand (Bauer-Deutsch IV, S. 131, Nr. 1151).

⁴⁰ Vgl. Plath, *Beiträge zur Mozart-Autographie I*, a. a. O., S. 97, Nr. 10.

⁴¹ Näheres bei Wilhelm Kurthen, *Studien zu W. A. Mozarts kirchenmusikalischen Jugendwerken*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 3 (1921) H. 4, S. 200ff.

weise von Vater und Sohn in den jeweiligen Schriftanteilen nicht verwischt werden sollte. Die originale Dynamik, die sich allem Anschein nach in der Markierung von Akzenten und Betonungen erschöpft (*fp* bzw. *f* und *p* können kaum anders interpretiert werden), wurde möglichst getreu beibehalten. Auf die Ergänzung von Anfangsdynamik (wohl *f* ?) und sonstigen Bezeichnungen im weiteren Verlauf des Stückes wurde verzichtet, um eine Überdynamisierung und Überlastung des Notenbildes zu vermeiden.

2. Das Kyrie in G KV 89 (73^k), eine Kanonkomposition für fünf Soprane, ist bereits 1974 in Zusammenhang mit Mozarts übrigen Kanons in der NMA erschienen⁴² und wird hier der Vollständigkeit halber nochmals als Messensatz abgedruckt. Dem Herausgeber jenes erstgenannten Bandes lag das Autograph der Komposition nicht vor (er benutzte ein Faksimile), denn es gehört zu den erst seit einigen Jahren wieder zugänglichen Handschriften aus der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, die heute in der Biblioteka Jagiellońska in Kraków verwahrt werden⁴³. Der Herausgeber reiht das Werk noch unter die in Italien, im Jahre 1770 in Rom entstandenen Kompositionen⁴⁴ ein. Wolfgang Plath jedoch stellt inzwischen das Autograph nach seinen Studien⁴⁵ in unmittelbare zeitliche Nachbarschaft zu den hier folgenden Kompositionen KV 90, KV 223 (166^e) und KV Anh. 19 (166^g) und schlägt als Entstehungsdatum etwa die Mitte des Jahres 1772 (in Salzburg) vor.

3. Das Kyrie in d KV 90, nach Plath erst im Sommer 1772 komponiert, ist eine vierstimmige kontrapunktische Komposition *a cappella*, bei der offensichtlich Leopold Mozart im Manuskript nachträglich über der Stimme des Vokalbasses eine Bezifferung angebracht hat. Diese Form der Niederschrift wurde in die hier erstmals erfolgende Druckwiedergabe übernommen. Eine *ossia*-Version für Takt 20 des Tenors geht wahrscheinlich ebenfalls auf Leopold Mozart zurück.

Das Originalmanuskript (ein Blatt zwölfzeiliges Notenpapier mit drei Akkoladen, auf der Rückseite der Beginn einer Arie; s. auch das Faksimile auf S. XXV) befand sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts im Besitz von Aloys Fuchs oder war zumindest durch seine Hände gegangen; es galt die längste Zeit als

verschollen⁴⁶, tauchte erst Anfang der fünfziger Jahre unseres Jahrhunderts wieder auf⁴⁷ und befindet sich heute in Schweizer Privatbesitz.

4. Das Hosanna in G KV 223 (166^e) kann nach Plath ebenfalls unter die kontrapunktischen Studien des Jahres 1772 gezählt werden. In der Niederschrift (s. das Faksimile auf S. XXVI) fehlen die Stimmbezeichnungen, Schlüssel und Akzidentien. In dem kurzen Stück werden drei aus ähnlichen Elementen zusammengesetzte Kanonthemen in Vokal- und Streicherstimmen kontrapunktisch verarbeitet.

Das zehnzeilige, einseitig beschriebene Blatt befand sich unter den von André aufgekauften Nachlaßbeständen, die im weiteren an die Deutsche Staatsbibliothek Berlin gelangten und sich gegenwärtig in der Biblioteka Jagiellońska in Kraków befinden. Köchel, der das Autograph 1860 gesehen hatte, hielt es damals möglicherweise für eine Abschrift nach einer fremden Komposition⁴⁸.

5. Bei dem Kyrie-Fragment in C KV Anh. 18 (166^f), das im vorliegenden Band erstmals publiziert wird, handelt es sich um den ersten Teil eines großzügig angelegten Kyrie mit langsamer Einleitung, das mit seiner großen, bis zum Abbruch der Komposition vollständig ausinstrumentierten Orchesterbesetzung (Oboen, Hörner, Trompeten, Pauken; Violen bei den Streichern!) zweifellos den Eingangssatz zu einer *Missa solemnis* hätte abgeben sollen. Der vorgeschriebene Violentpart läßt vermuten, daß Mozart an ein Kirchenwerk dachte, welches er auf seiner nächsten Italienreise hätte verwerten können. Nach Plath⁴⁹ entstand das Fragment spätestens bis zum Frühsommer 1772. Eine Komposition im Hinblick auf die Huldigungsfeiern für den neuen Fürsterzbischof in Salzburg im April und Mai des genannten Jahres muß damit wohl ausgeschlossen werden. Das Autograph⁵⁰, eines der Fragmente aus der Sammlung von Aloys Fuchs, hat jener testamentarisch zusammen mit einer Reihe anderer Manuskripte

⁴² NMA III/10 (Albert Dunning), Kassel etc. 1974, S. 3–10.

⁴³ Auch dieses Autograph stammt aus dem Besitz von J. A. André.

⁴⁴ Vgl. NMA III/10, Vorwort S. XI.

⁴⁵ Plath, *Beiträge zur Mozart-Autographie II*, a. a. O., S. 139f., 154 und besonders S. 160.

⁴⁶ KV¹ (1865) S. 95 und KV² (1905) S. 95 merken an: „Autograph, Ausgaben, Abschriften unbekannt. Anmerkung. Auf die Angabe von Al. Fuchs, der dieses Kyrie nach dem Autograph abgeschrieben hat, nehme ich es auf und stelle es mit verwandten Compositionen zusammen.“ Das erklärt auch, weshalb das Werk in der ersten Gesamtausgabe von Mozarts Werken nicht enthalten ist.

⁴⁷ Vgl. dazu Alfred Einstein, *Mozart's Kyrie, K. 90*, in: *The Musical Quarterly* 37,1 (1951) S. 1ff.

⁴⁸ KV¹, S. 206.

⁴⁹ A. a. O., S. 151.

⁵⁰ Die Handschrift ist in Stadlers bzw. Constanze Mozarts Fragmentenaufstellung unter Nr. VII beschrieben. (Finscher, a. a. O., S. 171; Bauer-Deutsch IV, S. 329, Nr. 1288, Z. 191ff.)

dem Benediktinerstift Göttweig in Niederösterreich vermacht⁵¹.

6. Der kurze Entwurf eines Kyrie in D KV Anh. 19 (166⁸) wird von Plath aufgrund der in der Handschrift enthaltenen Kanonskizzen ebenfalls in das erste Drittel des Jahres 1772 datiert⁵². Die Besetzung schreibt wieder Violen vor, ist aber bei den Bläsern (Oboen und Hörner) bescheidener. Nach kurzen, voll instrumentierten, feierlichen Kyrie-Rufen skizzierte Mozart nur noch weitere sechs Takte einer lebhaften Instrumentalbegleitung. Zahlreiche Kritzeleien und spaßhafte Bemerkungen von seiner Hand sowie der nachträglich in die leergebliebenen Systeme eingetragene Kanon⁵³ geben Grund zur Annahme, daß Mozart wohl nicht die Absicht hatte, den Kyrie-Entwurf weiter auszuarbeiten.

Die Originalhandschrift gehört zu dem in der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg verwahrten Autographenbestand.

7. Das Kyrie in Es KV 322 (296^a) = KV Anh. 12 (296^b) zählt zu den drei von Maximilian Stadler bearbeiteten Fragmenten aus Mozarts Nachlaß. Die Komposition wurde bis einschließlich KV⁶ unter zwei Nummern geführt, obwohl bereits Einstein eine Identität der Stücke vermutete, jedoch nicht beweisen konnte. Diese stellte erst Wolfgang Plath im Zuge seiner Schriftuntersuchungen fest⁵⁴. Ursache der Verwirrung ist eine Erwähnung in einem verlorengegangenen Brief Constanze Mozarts an Breitkopf & Härtel vom 4. Mai 1832, worin sie die Komposition wie folgt beschreibt: „Der erste Chor, Largo, ist 43 Takte lang und ist von [Mozart] bis auf die letzten 4 Schlußakte, welche nebst einigen Noten in den Ausfallstimmen Abbé Stadler ergänzt hat“⁵⁵. Da Constanze den Verlag in Leipzig dazu bringen wollte, das Stück im Druck herauszugeben, war sie bestrebt, Mozarts Anteil daran möglichst groß erscheinen zu lassen und sprach darum von 43 autographen Takten. In Wahr-

heit stammen nur 22 Takte von Mozarts Hand, wie Constanze selbst nach Stadlers Fragmentenliste zweiunddreißig Jahre zuvor an Breitkopf & Härtel gemeldet hatte⁵⁶ und wie nun Wolfgang Plath durch Abgrenzung der Schriftanteile von Mozart und Stadler im Originalmanuskript beweisen konnte. Ebenso erkannte Plath, daß ein in KV⁶ angeführtes, angebliches zweites Autograph eine Reinschrift Stadlers ist, die dieser offenbar nach der Komplettierung des Fragments angefertigt hatte⁵⁷.

Die Ergänzungen Stadlers beginnen in einzelnen Instrumentalstimmen bereits ab Takt 8. Im Notentext der NMA sind sie durch Klammern kenntlich gemacht. Der Part der Gesangsstimmen ist bis einschließlich Takt 22 von Mozart ausgearbeitet.

Für seine Niederschrift (s. das Faksimile der ersten Seite auf S. XXVII) verwendete Mozart vierzehnzeiliges Notenpapier. Auf einem Papier gleicher Sorte⁵⁸ entwarf er auch das unvollendete Konzert für Klavier und Violine KV Anh. 56 (315^d), das über eine Erwähnung in einem Brief an den Vater vom 12. November 1778⁵⁹ genau zu datieren ist. Daß das Kyrie-Fragment KV 322 (296^a) in Zusammenhang mit Mozarts Aufenthalt am Mannheimer Hof konzipiert worden sei, hatte bereits Otto Jahn vermutet⁶⁰. Wegen der mehrmaligen Hinweise auf eine geplante neue Messenkomposition in Mozarts Briefen⁶¹ aus jener Zeit meinte man, die Entstehung des Fragments in den ersten Mannheimer Aufenthalt Mozarts ab Dezember 1777 bis Mitte März 1778 datieren zu müssen. Plaths Untersuchungen⁶² ergeben aber, daß Mozarts Niederschrift frühestens nach dem Pariser Aufenthalt entstanden sein kann, was mit Tysons Datierungen zum Papier der Handschrift völlig übereinstimmt. Bei Mozarts zweitem Mannheimer Aufenthalt (6. November bis 9. Dezember 1778) aber war der Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz mit seinem Hof bereits nach München umgezogen, da ihm die Regentschaft in Bayern zuge-

⁵¹ Das Autograph befindet sich derzeit angeblich in südamerikanischem Privatbesitz; wie es aus Göttweig dorthin gelangte, ist unklar. Eine Untersuchung des Papiers war bisher noch nicht möglich.

⁵² Plath, a. a. O., S. 151. Tysons Papieruntersuchungen (a. a. O., S. 478 und 494f.) unterstützen diese These: Mozart benutzte ein Blatt zehnzeiliges Papier der Papiermühle A. F. Hofmann in Lengfelden bei Salzburg, welches er ab Dezember 1771 zur Verfügung hatte (frdl. Mitteilung von Dr. Alan Tyson, London).

⁵³ Vgl. zu dieser Skizze Ernst Hess, *Über einige zweifelhafte Werke Mozarts*. IV. *Kanonische Studien*, in: *Mozart-Jahrbuch 1956*, Salzburg 1957, S. 112.

⁵⁴ Plath, a. a. O., S. 170.

⁵⁵ Bauer-Deutsch IV, S. 509, Nr. 1446.

⁵⁶ „I Ein angefangenes Kyrie aus es dur mit 4 Singstimmen, 2 Violini, 2 Violen, 2 Oboi 2 Corni 2 trombe, tympano, 2. fagotti. Ganzer Takt, largo; 22 Tacte. Ist voll Andacht und Salbung. die angenehmste Melodie mit abwechselnder harmonischer begleitend durchgeführt. das Christe enthält kleine Solo's im soprano und alto.“ (Bauer-Deutsch IV, S. 329, Nr. 1288, Z. 174–178).

⁵⁷ Plath, a. a. O., S. 171. Das genannte Manuskript befand sich im Besitz von Mozarts Sohn. Es wird heute in der Stiftelsen musikulturens främjande in Stockholm aufbewahrt.

⁵⁸ Frdl. Mitteilung von Dr. Alan Tyson, London.

⁵⁹ Bauer-Deutsch III, S. 506, Nr. 504, Z. 48f.

⁶⁰ Otto Jahn, *W. A. Mozart*, Leipzig 1/1856, Bd. 2, S. 336.

⁶¹ Bauer-Deutsch III, S. 179, Nr. 388, Z. 90; S. 281, Nr. 423, Z. 59 und S. 306, Nr. 431, Z. 101.

⁶² A. a. O., S. 171.

fallen war. So kann die in Angriff genommene Kyrie-Komposition von Mozart eigentlich nur für eine Aufführung in einer der Münchner Hofkirchen geplant gewesen sein, und der Entwurf könnte möglicherweise sogar erst im Dezember 1778 bis Januar 1779 in München zu Papier gebracht worden sein. Mozarts Manuskript mit den Ergänzungen von Stadler (insgesamt vier beschriebene Blätter) wurde 1841 von Constanze Mozart mit Widmung dem Mozarteum in Salzburg geschenkt.

In die erste Gesamtausgabe der Werke Mozarts (AMA) wurde das Stück als Einzelsatz von Mozarts Hand aufgenommen⁶³. Dabei blieb der Kompositionsanteil Stadlers unbemerkt oder jedenfalls doch unerwähnt.

8. Mit dem Kyrie in G KV Anh. 16 (196^a) beginnt die Reihe jener Fragmente, die durch die Bestimmung der Papierqualität der Autographe eine entscheidende neue zeitliche Einordnung erfahren haben. Nach den Untersuchungen von Tyson benützte Mozart die Sorte von zwölfzeiligem Notenpapier, auf der KV Anh. 16 (196^a) niedergeschrieben wurde, nach seiner Rückkehr aus Prag von Dezember 1787 an bis etwa Februar 1789⁶⁴. Von Mozarts erhaltenen Kirchenmusik-Fragmenten sind auch Nr. 9: KV 323 = KV Anh. 15, Nr. 10: KV Anh. 20 (323^a) und Nr. 11: KV Anh. 14 (422^a) sowie die oben erwähnten Abschriften Mozarts aus Reutterschen Kirchenwerken auf diesem Papiertyp geschrieben worden⁶⁵. Die Forschungen von Wolfgang Plath zur Schrifttypologie von Mozarts späten Lebensjahren, die derzeit noch nicht veröffentlicht sind, bestätigen Tysons Untersuchungsergebnisse⁶⁶. So kann also für dieses Fragment und die folgenden Entwürfe von Mozarts Hand eine Entstehungszeit Ende 1787 bis Anfang 1789 angenommen werden.

Von den zwei Blättern des Originalmanuskripts zu KV Anh. 16 (196^a), das zu den Fragmenten des Salzburger Mozarteums gehört, sind nur die ersten 13 Takte (und auch diese nicht in allen Stimmen vollständig) von Mozart eigenhändig niedergeschrieben

worden⁶⁷. Die restlichen 21 Takte sind ein Ergänzungsversuch von Maximilian Stadler, der nicht zu Ende geführt wurde, oder zu dem der Schluß nicht erhalten ist, wie der Abbruch der Komposition am Ende von Seite 4 auch nahelegen könnte⁶⁸. Stadlers Ergänzungen zu den uns vorliegenden Manuskriptseiten sind jedoch keineswegs vollständig. So fehlen die Stimmen der Streicher in Takt 1 bis 4, den Gesangsstimmen ist kein Text unterlegt, und in die beiden von Mozart in die Partitur mit integrierten, leer gelassenen Systeme für die Bläser (Oboen und Fagotte?) ist nichts nachgetragen worden (s. auch das Faksimile der ersten beiden Seiten auf S. XXVIII).

In Mozarts Niederschrift fehlen die Stimmbezeichnungen und das Akzidenz in der Vorzeichnung für das notierte G-Dur. Überhaupt erweckt der kurze Entwurf den Eindruck, als sei es Mozart darin nur um die Notierung eines Themeneinsatzes für eine vierstimmige Doppelfuge über einer in barocker Manier in Achteln dahineilenden Baßlinie gegangen. Die einleitenden Adagio-Takte scheinen Mozart nicht wichtig genug gewesen zu sein, um eine Instrumentalbegleitung dazu zu setzen. Dieser Umstand sowie das fehlende Vorzeichen (vielleicht ist der erste Takt von Mozarts Handschrift gar nicht der Beginn der Komposition!) und die Anlage der Komposition nach alten Traditionsmustern lassen den Gedanken aufkommen, auch bei diesem Stück könnte es sich, wie bei dem Kyrie KV 91 (186ⁱ), um eine bloße Abschrift aus dem Werk eines anderen Komponisten handeln, zumal die Niederschrift in den gleichen Zeitraum fällt wie die übrigen uns überlieferten Kopien Mozarts.

9. Das Kyrie in C KV 323 = KV Anh. 15 ist die dritte der von Maximilian Stadler fortgeführten Kompositionen. Der Originalentwurf Mozarts umfaßt vier Blätter, auf denen die Eingangstakte des Orchesters, die Vokalstimmen bis Takt 37, der Großteil des Baßverlaufs und die Hauptthemen der Streicher von

⁶³ W. A. Mozart's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe, Serie III, Bd. 1, Nr. 3; und Supplement. Revisionsbericht, Serie III, S. 44 (hrsg. Gustav Nottebohm).

⁶⁴ Tyson, a. a. O., S. 491. (Mit Vorbehalt kann bereits aus der zwölfzeiligen Rastrierung auf eine Entstehung außerhalb Salzburgs geschlossen werden, da dort kein zwölfzeiliges Papier zu erhalten war.)

⁶⁵ Vgl. Tyson, a. a. O., S. 478 und 490f.

⁶⁶ Plath, a. a. O., S. 164f. und weitere Mitteilungen des Autors.

⁶⁷ Das Fragment ist in der Aufzählung Stadlers (Finscher, a. a. O., S. 171) und Constanze Mozarts (Bauer-Deutsch IV, S. 329, Nr. 1288, Z. 187f.) unter Nr. V als Entwurf von „leyder nur 9 Tacten“ aufgeführt. (Stadler muß dabei irrtümlich nur die neun Takte mit dem fugierten Thema reinsatz aus dem *Andante*-Teil gezählt haben und die vorausgehenden vier *Adagio*-Takte vergessen haben. Die Erwähnung dieser Taktanzahl beweist aber immerhin, daß Stadler zu jenem Zeitpunkt noch keine weiterführenden Ergänzungen vorgenommen hatte.) Die von Stadler ergänzten Teile der Komposition sind wiederum durch Klammern im Notentext der NMA gekennzeichnet.

⁶⁸ Ähnliches ist bei dem von Stadler ergänzten Kyrie KV 323 = KV Anh. 15 geschehen; vgl. dort.

Mozart stammen; alles übrige ist Zutat von Maximilian Stadler⁶⁹. Seine Ergänzungen beginnen bereits auf der ersten Seite (s. das Faksimile auf S. XXX), wo er nicht nur die Füllstimmen der Bläser ab Takt 4 eintrug, sondern auch Tempo- und Instrumentenbezeichnungen ergänzte. Die Takte 38 bis zum Schluß bei Takt 53 sind ausschließlich von Stadler hinzukomponiert. Das Manuskript zu dieser Fortführung Stadlers liegt nicht bei den Blättern mit Mozarts Beginn der Komposition (diese befinden sich im Besitz des Mozarteums in Salzburg), sondern das ergänzende Blatt Stadlers besaß zu Köchels Zeiten der Grazer Domorganist Ludwig Carl Seydler (1810–1888)⁷⁰. Heute befindet es sich in der Nationalen Széchényi-Bibliothek in Budapest.

Aus einer Mitteilung Stadlers an Georg Nikolaus Nissen, die der letztere wörtlich auf den Rand der ersten Seite von Mozarts Originalmanuskript übertrug, geht hervor, daß Stadler das Mozartsche Fragment 1809 bearbeitet hatte und nun Nissen mehrere Vorschläge machte, wie man das Stück mit einem anderen Text veröffentlichen könnte⁷¹. Jahre danach fertigte Stadler auf Bitten von Constanze Mozart⁷² davon eine Abschrift mit dem lateinischen Text des „Regina coeli“ an⁷³. In dieser Form wurde die Komposition um 1827 für den Druck eingerichtet⁷⁴ und bei Anton Diabelli in Wien verlegt. In der ersten und zweiten Auflage des Köchelverzeichnisses wird dieses Fragment irrtümlich zweimal angeführt. Köchel hatte offenbar nicht realisiert, daß es sich bei dem in Anh. 15 nach Nissens Fragmentenliste zitierten Fragment⁷⁵

und bei dem unter Nummer 323 angeführten um dasselbe Stück handelt, obwohl Besetzung, Tonart und Taktanzahl bereits nach Köchels eigenen Angaben übereinstimmen.

Mozarts Autograph gehört zu der oben besprochenen Gruppe von Fragmenten aus den Jahren 1787 bis 1789. – Gleichfalls dazuzurechnen ist

10. das Gloria-Fragment in C KV Anh. 20 (323^a), in Stadlers und Constanze Mozarts Fragmentenliste Nummer VIII⁷⁶. Das Autograph war zur Zeit von Köchels Materialsammlung zum Mozartschen Werkverzeichnis verschollen, wurde aber 1879 aus dem Nachlaß des Autographensammlers Friedrich August Grasnick an die Königliche Bibliothek in Berlin verkauft und wird heute in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin aufbewahrt.

Mozarts Handschrift gibt keine Stimmbezeichnungen. Außer den Streichern hatte Mozart nach der Art der Schlüsselung wohl noch Oboen, Fagotte, Trompeten und Pauken vorgesehen. Von Besetzung und Tonart her paßt der Entwurf zum oben besprochenen Kyrie KV 323 = KV Anh. 15, obwohl das Kyrie viel breiter und prächtiger angelegt ist als diese schnell fortschreitende Gloria-Vertonung, bei der in Takt 27, dem Ende des Entwurfs, bereits das „Benedicimus te“ erreicht wird. Bei einer Weiterführung des Entwurfs hätte daraus dem Umfang nach wohl nur ein kurzes Gloria zu einer Gebrauchsmesse entstehen können. Ausgeführt in Mozarts Entwurf sind nur Vokalstimmen und Baß. Die Themenführung der Streicher ist angedeutet. Die hier erstmals vorgelegte Wiedergabe im Druck behält den Entwurfscharakter der Handschrift bei.

11. Ähnlich skizzenhaft wie KV Anh. 20 (323^a) ist der kurze Kyrie-Entwurf in D KV Anh. 14 (422^a), der nach dem Papier der Originalhandschrift ebenfalls noch zu den Fragmenten der Zeit um 1788 gehört. Stadler nennt ihn in seiner Fragmentenbeschreibung „ganz im Kirchenstyl und überaus schön“⁷⁷. In dem elftaktigen Fragment⁷⁸, das in der Mitte der zweiten Manuskriptseite abbricht, sind

⁶⁹ Im Notentext der NMA sind alle Ergänzungen, soweit sie von Mozarts Handschrift eindeutig abgegrenzt werden konnten, in Klammern wiedergegeben.

⁷⁰ KV¹ S. 306, von KV² (1905!) ebenso übernommen.

⁷¹ „Es machte mir Mühe, ein solches Meisterstück zu vollenden. Ich wäre aber der unmaßgeblichen Meinung, daß statt des Kyrie andre Worte, sollten es auch teutsche seyn, unterlegt werden sollten, und dann wäre diese herrliche Composition ein selbstständiges Werk, welches allenfalls ein Chor, und zwar ein recht prächtiger, majestätischer Chor genannt zu werden verdiente. *Abbé Maximilian Stadler, Pfarrer zu Böhm. Krut in Osterreich, 30. April 1809*“. (So auf S. 1 des Autographs. Auf S. 3 Aufzählung einiger Textanfänge; näheres dazu im Kritischen Bericht.)

⁷² Vgl. Bauer-Deutsch IV, S. 506, Nr. 1440. Das dort angegebene, geschätzte Datum ist auf „etwa Anfang 1827“ zu korrigieren.

⁷³ Originalmanuskript Stadlers im Besitz der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg mit dem Titel „Regina coeli / da Wolfgango Mozart“ (4 Bll.).

⁷⁴ Vgl. die in KV⁶ erwähnte Stichvorlage von März/April 1827 in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Signatur Mus. Hs. 5060.

⁷⁵ Georg Nikolaus Nissen, *Biographie W. A. Mozarts. Nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn Geschriebenen, mit*

vielen neuen Beilagen, Steindruckern, Musikblättern und einem Faksimile. Nach des Verfassers Tode hrsg. von Constanze Wittwe von Nissen, früher Wittwe Mozart, Leipzig 1828, Anh. S. 18, Nr. 4.

⁷⁶ Finscher, a. a. O., S. 171; und Bauer-Deutsch IV, S. 329, Nr. 1288, Z. 194.

⁷⁷ Finscher, a. a. O., S. 171.

⁷⁸ Ein Blatt mit zwei beschriebenen Seiten im Besitz der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg.

wiederum nur Chorsatz und Baßfundament ausgeführt. Mozart notiert ein kurzes Streichermotiv in den Chorpausen, das auch auf die Holzbläser übertragen wird. Die Systeme der Bläser, Violinen und Violen haben keine autographen Instrumentenbezeichnungen. Diese wurden ebenso wie die Schlüssel in den Bläserstimmen von Abbé Stadler ergänzt.

12. Das Kyrie in C KV Anh. 13 (258^a)⁷⁹ schrieb Mozart auf eine zwölfzeilige Papiersorte, die er ein einziges Mal 1787, sonst aber nur 1790/91 benutzte⁸⁰. Danach muß man diesen Entwurf von neun Takten in Mozarts allerletzte Schaffensperiode einordnen. Bei der Instrumentalbegleitung verlangte Mozart Trompeten und Pauken, aber keine Bratschen; des weiteren sah er einen Solopart für die Orgel vor. Es drängt sich die Vermutung auf, Mozart habe das Orgelsolo für sich selbst geschrieben. Da die Streicherbesetzung klein ist, Trompeten und Pauken vielleicht *ad libitum* zu verwenden gewesen wären, könnte man denken, der Entwurf sei der Beginn für eine geplante kleinere Meßkomposition gewesen, bei der die Solo-Orgel ein bescheidenes Instrumentalensemble ausschmücken sollte. – Mozart hat 1790/91 mehrere Male Kirchenmusikaufführungen eigener Werke in der Pfarrkirche von Baden bei Wien geleitet und war mit dem dortigen Regens Chori, Anton Stoll, gut befreundet⁸¹. Wäre es möglich, daß die Idee zu dieser kurzen Skizze in Zusammenhang stand mit seinen Aufenthalten und Aktivitäten an diesem Ort?

13. Das Kyrie in d KV 341 (368^a) beschließt die Reihe der Fragmente und Einzelsätze zu Meßkompositionen. Von allen hier vorgelegten Stücken ist dieses Werk am umfangreichsten und am genauesten gearbeitet, – eine ansehnliche, musizierbare Komposition.

Zu diesem Eingangssatz einer großen Messe ist das Autograph bereits vor 1840 verlorengegangen⁸². Als

einzig Quellen sind überliefert: a) der Erstdruck von Johann Anton André, der etwa 1825 nach dem Originalmanuskript ediert wurde, und b) eine Abschrift des Leipziger Thomaskantors August Eberhard Müller (1767–1817), die einem Vermerk auf der Handschrift zufolge ebenfalls direkt nach Mozarts Autograph angefertigt worden ist⁸³. Die beiden Quellen zeigen einen hohen Grad an Übereinstimmung. Vielleicht sind in Andrés Druckausgabe einige offensichtliche Flüchtigkeitsfehler korrigiert und fehlende Artikulationszeichen zugesetzt worden. Der Notentext der vorliegenden Ausgabe nimmt eine Mischung aus den beiden Quellen vor, weswegen auf eine typographische Differenzierung verzichtet werden mußte⁸⁴.

Das Kyrie wurde von Otto Jahn⁸⁵ aufgrund der Instrumentierung zeitlich in den Beginn des Jahres 1781 datiert. Mozart schrieb bei der großen Bläserbesetzung nämlich zum ersten und einzigen Mal auch Klarinetten für ein Kirchenwerk vor. So konnte die Komposition keinesfalls für Salzburg bestimmt gewesen sein, wo es keine Klarinetten gab. Die Hofmusik in München aber verfügte bereits über Klarinetten. Mozart wußte dies und verwendete sie auch in der für das Theater dieser Stadt komponierten Oper *Idomeneo*. Weil nun Jahn der Meinung war, Mozart habe sich in Wien nicht mehr mit der Produktion von Kirchenwerken befaßt – die *Missa* in c KV 427 (417^a) und das *Requiem* KV 626 verdanken ihr Entstehen jeweils einem speziellen Anlaß –, so bot sich für eine Einordnung des Kyrie KV 341 (368^a) die Zeit von Mozarts Aufenthalt in München nach der beendeten Arbeit zum *Idomeneo* (Premiere am 27. Januar 1781) bis zur Abreise aus München (12. März 1781) als Kompositionsdatum an – und so entstand die Legende vom „Münchner Kyrie“. Nachdem jedoch durch die neueren Forschungen klar zutage kam, daß Mozart sich in seinen letzten Lebensjahren sehr wohl mit Kirchenmusik auseinandersetzte und anscheinend auch die Absicht hatte, wieder ein großes geistliches Werk zu schaffen, so sei das eindrucksvolle Kyrie, das zweifellos der reife und überlegte Beginn einer großen Messenkomposition sein sollte, in Mozarts späte Schaffensperiode gestellt, auch wenn sich ein eindeu-

⁷⁹ Ein Blatt mit einer beschriebenen Seite im Besitz der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg; s. das Faksimile auf S. XXXI.

⁸⁰ Tyson, a. a. O., S. 494. Auch Plath, a. a. O., S. 168 verweist die Komposition, bisher ins Jahr 1776 datiert, in eine wesentlich spätere Zeit.

⁸¹ Näheres im Vorwort zu NMA I/1/Abteilung 1, *Messen · Band 4*, S. IX.

⁸² Von André durch den Nachlaßkauf erworben, ging das Manuskript wohl nach der Drucklegung des Werkes (um 1825) offenbar durch Joh. Anton André direkt an den Sänger Johann Nepomuk Schelble (1789–1837), der in Frankfurt den Cäcilienverein leitete. Er könnte Mozarts Autograph eventuell auch nur leihweise zur Einsicht für eine geplante Aufführung von dem Kapellmeisterkollegen André erhalten und nicht mehr zurückerstattet haben. Das Manuskript wird in Andrés handschriftlichem Verzeichnis seiner Mozart-Autographe von 1833 noch als Nr. 160 angeführt.

⁸³ Die Handschrift befindet sich in der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin/West (Musikabteilung). Signatur *Mus. Ms. 10230*. Auf der ersten Seite rechts oben die Beischrift: „Nach Mozarts Handschrift copirt. Die Original-Partiur besitzt Hr. Capellm. André.“

⁸⁴ Näheres dazu im Kritischen Bericht.

⁸⁵ A. a. O., II, S. 489.

tiger Beweis für einen solchen Schritt nicht beibringen läßt⁸⁶.

Der überlieferte Notentext des Kyrie läßt Zweifel darüber aufkommen, ob das Stück tatsächlich von Mozart selbst vollendet worden ist, oder ob nicht auch bei diesem Werk Maximilian Stadler oder sogar Johann Anton André die gegen Schluß vielleicht nicht voll ausgearbeitete Komposition ergänzt haben⁸⁷. Die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß auch das sog. „Münchner Kyrie“ ursprünglich ein Fragment gewesen ist.

Anhang

Skizze zu einem Sanctus in Es KV Anh. 12 (296^a; KV⁶: 296^c): Wir geben das Stück, dessen ehemals verschollenes Autograph erst unlängst wieder auftauchte⁸⁸, als Faksimile mit beigefügter Übertragung wieder. Wie daraus ersichtlich, ist die Überschrift *Sanctus* ohne jeden Zweifel autograph; damit dürften Spekulationen, ob es sich nicht eher um eine *Benedictus*-Skizze handle⁸⁹, wohl hinfällig sein. Obwohl eine unleugbare *Intcipit*-Ähnlichkeit mit dem Kyrie-Fragment in Es KV 322 (296^a) = KV Anh. 12 (296^b) besteht, kann die *Sanctus*-Skizze doch schwerlich mit diesem Kyrie in direkte Beziehung gesetzt werden, denn sie ist vom Befund der Schrift her jedenfalls später entstanden: sicherlich nicht in Mannheim (oder München) 1778/79 – vgl. oben zu Nr. 7 –, sondern wohl in Salzburg um 1779/80; eine präzisere Datierung ist z. Z. nicht möglich⁹⁰.

Zur Edition

Bei der Einrichtung des Notentextes wurde unterschieden, ob es sich bei der jeweiligen Komposition um ein musizierfähiges Stück handelt wie bei den Nummern 1 bis 4, 7, 9 und 13, oder ob ein musikalisches Fragment vorliegt, das Einblick in Mozarts Schaffensprozeß gewährt, aber nicht praktisch aufgeführt werden kann.

Der Notentext der nicht musizierfähigen Fragmente,

Entwürfe und Skizzen soll den Zustand des Autographs wiedergeben. Deshalb sind in der Regel bei Artikulation und Dynamik keine Angleichungen oder Ergänzungen vorgenommen worden; es sei denn, diese ergaben sich aus dem Verlauf der Komposition heraus, wie etwa das ergänzte Eingangs-*forte* im Gloria-Fragment KV Anh. 20 (323^a), dem ein autographes *piano* folgt. Pausen sind nur ergänzt, wenn sie im Gesamtzusammenhang als solche zu erkennen waren. Fehlende Texte sind nicht ergänzt oder sind nur bei homophoner Stimmführung in den untextierten Mittelstimmen unterlegt worden. Bei Nr. 3, dem Kyrie KV 90, ist die Notationsweise des Autographs mit der über den Vokalbaß gesetzten Bezifferung beibehalten worden.

Zu den Kompositionen, bei denen eine musikalische Aufführung möglich ist, sei angemerkt, daß der bei Mozart gewöhnlich als *Bassi ed Organo* bezeichnete Instrumentalbaß in der Regel das Mitgehen von Kontrabaß (eventuell der Violoncelli) und Fagotten mit dem Orgelbaß meint, wenn nicht für die Fagotte ein separater Part vorgesehen ist.

Die Bezeichnungen *Solo* und *Tutti* im System *Bassi ed Organo* sind als Registrieranweisungen zu verstehen, können sich aber auch auf eine Aufführung mit zwei Organen, einem Solo- und einem Ripieninstrument, beziehen, wie dies etwa im Salzburger Dom gebräuchlich war⁹¹. In der kirchenmusikalischen Praxis des 18. Jahrhunderts spielten gewöhnlich in den *Forte*-Abschnitten Posaunen zur Verstärkung des Chores die mittleren und unteren Singstimmen mit. In der Salzburger Tradition waren drei Posaunen üblich (Alt, Tenor und Baß), in den Wiener Kirchen jedoch nur zwei. Die Mitwirkung der Instrumente verstand sich von selbst und mußte in einer Partitur nicht eigens vermerkt werden.

Staccato-Zeichen erscheinen in Mozarts Autographen meist 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“ stehen⁹². 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.

⁸⁶ Vgl. dazu auch Tyson, a. a. O., S. 491, Fußnote 34.

⁸⁷ So enthalten beide Quellen z. B. in T. 102 für Fagotte, Hörner, Trompeten und Pauken die übertriebene dynamische Bezeichnung *fortissimo*, die schwerlich von Mozart stammen dürfte. Auch in Takt 114/115 ist das *fortissimo* in Violinen und Instrumentalbässen überaus verdächtig.

⁸⁸ Vgl. oben und Anm. 7.

⁸⁹ Vgl. Schultz, a. a. O. (siehe oben. Anm. 6), sowie KV³⁻⁶.

⁹⁰ Für die z. Z. noch ausstehenden Angaben zu Papier und Wasserzeichen muß auf den Kritischen Bericht verwiesen werden.

⁹¹ Vgl. dazu Walter Senn in den Vorworten zu NMA I/1/Abt. 1: *Messen · Band 1* und *Band 3*.

⁹² Vgl. Hellmut Federhofer, *Striche in der Bedeutung von „tasto solo“ oder der Ziffer „1“ bei Unisonostellen in Continuoimmen*, in: *Neues Augsburger Mozartbuch (= Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben 62/63)*, Augsburg 1962, S. 497 ff.

Ergänzte Generalbaßziffern und Verlängerungsstriche sind in eckige Klammern gesetzt. Die in den Autographen unterschiedliche Kennzeichnung von Alterierungen in der Bezifferung ist normalisiert wiedergegeben.

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 Wendung der Instrumente übertragen, aber nicht umgekehrt.

*

Die Herausgeberin dankt Bibliotheken und Archiven, dem Auktionshaus Stargardt/Marburg und den pri-

vaten Sammlern für die Möglichkeit zur Einsicht in die Autographe bzw. für die Überlassung von Kopien. Dank gebührt auch den Herren Prof. Dr. Marius Flothuis (Amsterdam) und Prof. Karl-Heinz Füssl (Wien) für das Mitlesen der Korrekturen. Für die Beratung bei der zeitlichen Einordnung der Kompositionen des Bandes sei den Experten auf diesem Gebiet, den Herren Prof. Dr. Wolfgang Plath (Augsburg) und Dr. Alan Tyson (London), ganz besonderer Dank gesagt. Den Mitarbeitern der Editionsleitung ist die Herausgeberin für ihre Betreuung und Hilfe zu Dank verpflichtet.

München, im Februar 1990

Monika Holl

24. Flauto *Allegro in G major 12 Time the original copy* *Mozart*
 1786
 Figure
 Schreyknecht

Violino
 Violoncello

Tromba
 Fagotto
 Organo

117.

Ex
Deutsche Staatsbibliothek
Berlin/DDR

27 R 33

Kyrie in F KV 33 (= Nr. 1): Erste Seiten des Autographs (Deutsche Staatsbibliothek Berlin/DDR, Musikabteilung). Zu den Schriftanteilen von Leopold und W. A. Mozart vgl. Vorwort.

Handwritten musical score for a Kyrie eleison. The score consists of several staves with musical notation and lyrics. The lyrics are: "Kyrie eleison", "Kyrie eleison", "Kyrie eleison", "Kyrie eleison", "Kyrie eleison", "Kyrie eleison", "Kyrie eleison", "Kyrie eleison", "Kyrie eleison", "Kyrie eleison". The score includes various musical markings such as "Cresc. forte", "Cresc. fortissimo", "Cresc.", "pian.", "pian. cresc.", "pian. cresc. più.", "Chordatura", and "Cresc. più.". There are also some numerical markings like "2 6 8" and "9 11". The score is written on a single page with a page number "XXII" at the top left.

Handwritten musical score on ten staves. The notation is in black ink on a grid background. The lyrics are written below the notes and include: "Dei", "Deum", "in", "spiritu", "santo", "et", "com- muni", "con- sistenti", "eccle- sia", "cae- lesti", "et", "ter- re- stri", "com- mu- ni- ta- tis", "con- sistenti", "eccle- siae", "cae- lesti", "et", "ter- re- stri", "com- mu- ni- ta- tis", "con- sistenti", "eccle- siae", "cae- lesti", "et", "ter- re- stri", "com- mu- ni- ta- tis".

Handwritten musical score for a vocal piece, likely a setting of the Lord's Prayer. The score consists of ten staves of music with German lyrics written below the notes. The lyrics are: "Vater unser im Himmel, der du bist, der du allein Gott bist, der du allein Herr bist, der du allein Herrscher über alle Dinge bist, der du allein Herrscher über alle Mächte bist, der du allein Herrscher über alle Gewalten bist, der du allein Herrscher über alle Könige bist, der du allein Herrscher über alle Fürsten bist, der du allein Herrscher über alle Herren bist, der du allein Herrscher über alle Herren bist, der du allein Herrscher über alle Herren bist." The handwriting is in a historical style, and the paper shows signs of age.

Handwritten musical score for Kyrie in d KV 90. The score consists of approximately 12 staves of music. The lyrics are written below the notes and include: "Kyrie eleison", "Kyrie eleison Kyrie eleison", "Kyrie eleison Kyrie eleison", "Kyrie eleison Kyrie eleison", "Kyrie eleison Kyrie eleison", "Kyrie eleison Kyrie eleison", "Kyrie eleison Kyrie eleison", "Kyrie eleison Kyrie eleison", "Kyrie eleison Kyrie eleison", "Kyrie eleison Kyrie eleison", "Kyrie eleison Kyrie eleison". The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are also some handwritten annotations and markings, including "Kyrie eleison" written vertically on the left side of the first staff, and "Kyrie eleison" written vertically on the right side of the second staff. The score is written in a cursive hand and appears to be an autograph.

Kyrie in d KV 90 (= Nr. 3): Autograph (Schweizer Privatbesitz).

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The lyrics are in Polish and appear to be a religious or liturgical text. The text is written below the notes and includes words such as "o - sanna", "in excelsis", "deus", "patris", "et filii", "spiritus", "sancti", "qui ex patre", "et filio", "simul", "procedit", "et qui", "cum patre", "et filio", "conspiritus", "et coequalis", "et qui", "cum patre", "et filio", "conspiritus", "et coequalis".

220

Hosanna in G KV 223/166* (= Nr. 4); Autograph (Biblioteka Jagiellońska Kraków).

ms. orig. unpagin. / Large

Non si parl' mai più san' spirit

Large

Kyrie in Es KV 322 (296^a) = KV Anh. 12/296^b (= Nr. 7): Erste Seite des Autographs
(Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg).

Handwritten notes:
 Kling. Adagio mit Kyrie.
 Von Mozart und dem Generalstab.

Handwritten musical score:
 The score consists of ten staves. The first staff is a vocal line with lyrics: "Kyrie eleison". The second staff is a vocal line with lyrics: "Kyrie eleison". The third staff is a vocal line with lyrics: "Kyrie eleison". The fourth staff is a vocal line with lyrics: "Kyrie eleison". The fifth staff is a vocal line with lyrics: "Kyrie eleison". The sixth staff is a vocal line with lyrics: "Kyrie eleison". The seventh staff is a vocal line with lyrics: "Kyrie eleison". The eighth staff is a vocal line with lyrics: "Kyrie eleison". The ninth staff is a vocal line with lyrics: "Kyrie eleison". The tenth staff is a vocal line with lyrics: "Kyrie eleison".

Stamps:
 - A circular stamp on the left side: "STIFTUNG MOZARTEUM SALZBURG".
 - A circular stamp on the right side: "INTERNATIONALE STIFTUNG MOZARTEUM SALZBURG".

Number:
 A large handwritten number "17" is located at the top right of the page.

Kyrie in G KV Anh. 16/196^a (= Nr. 8): Seite 1 und 2 des Autographs (Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg).

1 A 25

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is dense and includes various symbols, including notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *mezzo*. There are several circular stamps on the page, including a prominent one from the 'INTERNATIONALE STIFTUNG MOZARTEUM' with the year '1981' and a smaller one from 'MUSIK-VERLAG'. The manuscript is written in dark ink on a light-colored paper.

Handwritten musical score for Kyrie in C KV 323 = KV Anh. 15. The page features multiple staves of music with various clefs and notes. At the top, there is a block of handwritten text in German, which appears to be a library or archival note. In the center of the page, there are two circular stamps: one from the 'K. K. Hofbibliothek Wien' and another from the 'Mozarteum Salzburg'. The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through and wear.

Kyrie in C KV 323 = KV Anh. 15 (= Nr. 9). Erste Seite des Autographs (Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg).

M. S. G. Kopie. *W. H. G. in G. H. u. Organo solo.* *Nono Mozart und sein Familienkreis*

II

Violin
Clarin
Trompete
Saxo
Horn
Fagot
Flöte
Oboe
Bass
Violoncello

INTERNATIONALE STIFTUNG MOZARTEUM SALZBURG
DOBNER UNIVERSITÄT SALZBURG

Kyrie in C KV Anh. 13/258* (= Nr. 12): Autograph (Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg).