

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie I

Geistliche Gesangswerke

WERKGRUPPE 2: LITANEIEN, VESPERN
BAND 2: VESPERN UND VESPERPSALMEN

VORGELEGT VON KARL GUSTAV FELLERER
UND FELIX SCHROEDER



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK

1959

En coopération avec le Conseil international de la Musique
Editionsleiter: Dr. Ernst Fritz Schmid, Augsburg

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Edition London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
Deutscher Verlag für Musik Leipzig

ÖSTERREICH
Österreichischer Bundesverlag Wien

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

UNITED STATES OF AMERICA
Bärenreiter Music New York

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band ist erschienen: Karl Gustav Fellerer
und Felix Schroeder, Kritischer Bericht zur „Neuen Mozart-Ausgabe“, Serie I,
Werkgruppe 2, Band 2.

Zweite, durchgesehene Auflage 1988 unter Berücksichtigung der im Kritischen
Bericht auf S. b/44—47 zusammengestellten *Druckfehlerberichtigungen und Er-
gänzungen zum Notenband.*

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

INHALT

Vorwort	VI
Zum vorliegenden Band	VII
Faksimile: Blatt 1^r des Autographs von KV 193 (1868)	XIV
Faksimile: Blatt 1^v des Autographs von KV 321	XV
Faksimile: Blatt 7^v des Autographs von KV 321	XVI
Faksimile: Blatt 44^v des Autographs von KV 321	XVII
Faksimile: Blatt 3^v der Violine I-Stimme von KV 339	XVIII
Nachtrag 1988	XX
Dixit et Magnificat für Soli, gemischten Chor, Orchester und Orgel KV 193 (1868)	1
Vesperae solennes de Dominica für Soli, gemischten Chor, Orchester und Orgel KV 321	33
Vesperae solennes de Confessore für Soli, gemischten Chor, Orchester und Orgel KV 339	101
Anhang	
Magnificat für Soli, gemischten Chor, Orchester und Orgel KV 321^a (Bruchstück)	181

VORWORT

Die Neue Mozart-Ausgabe will der Forschung auf Grund aller erreichbaren Quellen von Bedeutung einen kritisch einwandfreien Text der Werke Mozarts, zugleich aber auch der praktischen Musikübung eine zuverlässige und brauchbare Handhabe bieten. Sie erscheint in zehn Serien, die sich in insgesamt 35 Werkgruppen gliedern.

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

Innerhalb der Serien, Werkgruppen und Bände werden die vollendeten Werke möglichst nach der zeitlichen Folge ihrer Entstehung angeordnet. Entwürfe und Skizzen vollendeter Werke werden als Anhang an den Schluß des betreffenden Bandes gestellt. Unvollendete Werke und Entwürfe und Skizzen zu solchen erscheinen am Ende des Schlußbandes der betreffenden Werkgruppe oder ihrer Abteilungen. Nachweisbar verschollene Kompositionen werden in den Kritischen Berichten erwähnt. Werke von zweifelhafter Echtheit erscheinen in Serie X, wo u. a. auch Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke sowie Studien ihren Platz finden. Werke, die mit größter Wahrscheinlichkeit unecht sind, werden nicht aufgenommen.

Zu jedem Notenband erscheint ein gesonderter Kritischer Bericht. Eine ausreichende Vertiefung in die Überlieferung und entsprechende wissenschaftliche und praktische Folgerungen aus ihr sind nur bei Heranziehung der Kritischen Berichte möglich.

Über die Einzelheiten der Abweichungen überlieferter Quellen unterrichtet die Lesartenübersicht des Kritischen Berichtes. Von verschiedenen Fassungen eines Werkes oder Werkteiles wird dem Notentext grundsätzlich die als endgültig zu betrachtende zugrunde gelegt. Umfangreiche Varianten werden im Rahmen eines Anhangs wiedergegeben.

Die Ausgabe verwendet die alten Nummern des chronologisch-thematischen Verzeichnisses sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts von Ludwig Ritter von Köchel; neue Nummern nach der dritten und ergänzten dritten Auflage von Alfred Einstein sind in Klammern beige-fügt. Diese Nummern erscheinen auch in der jedem Band beigegebenen Inhaltsübersicht.

Mit Ausnahme der Werktitel, der zugehörigen Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutaen und Ergänzungen des Bearbeiters innerhalb der Notenbände gekennzeichnet, und zwar Buchstaben (z. B. Stärkegrade) und Zahlen durch Kursivdruck, sonstige Zeichen (Staccatostriche und -punkte, Schwellzeichen) durch kleineren bzw. schwächeren Stich oder (Bogen) durch Strichelung bzw. Punktierung, in manchen Fällen (Vorzeichen, aufführungspraktische Hinweise) auch durch eckige Klammern. Bei den Ziffern bilden diejenigen zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen usw. eine Ausnahme. Sie sind stets kursiv gestochen, wobei aber die ergänzten in kleinerer Type erscheinen.

Der jeweilige Werktitel ist normalisiert, ebenso die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebene Bezeichnung der Instrumente und Singstimmen zu Beginn jedes Stückes. 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 Chorschlüssel sind durch die heute gebräuchlichen ersetzt, jedoch zu Beginn der ersten Accolade angegeben. Mozarts Notierung der Vorschläge (♩ , ♪) ist ohne besondere Kennzeichnung in die heutige Schreibung (♩ , ♪) übertragen; über problematische Stellen äußern sich Band-Vorwort und Kritischer Bericht. Die kleinen Bindebögen von Vorschlag zu Hauptnote und von Trillernote zu Nachschlag sind, wo fehlend, grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Haltebogen bei paarig auf einem System notierten Instrumenten (z. B. Oboen, Hörner) und bei Streicher-Doppelgriffen, die in den Quellen meist nur einfach erscheinen, sind stillschweigend ergänzt. Vortragszeichen wurden, wo ihre Bedeutung klar war, in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for:* und *pia:* etc. Die Gesangstexte wurden der heute üblichen Rechtschreibung angeglichen. Der Basso continuo ist nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt, um der Musikübung Anhaltspunkte für eine einwandfreie Ausführung zu geben.

Der Editionsleiter

ZUM VORLIEGENDEN BAND

Von den Psalmen und den *Cantica Magnificat* der Vespere Mozarts sagt Alfred Einstein: „Niemand kennt Mozart, der nicht solche Stücke von ihm kennt.“ Mozart hatte bereits 1774 für Salzburg ein *Dixit* und *Magnificat*, also ein Eingangs- und Schlußstück der Vesper geschrieben¹. Für welche Gelegenheit dieses *Dixit* und *Magnificat* KV 193 (1868) entstand, ist ebensowenig bekannt wie die Anlässe, zu denen Mozart in den Jahren 1779 und 1780 die vollständigen Vespere KV 321 und 339 schrieb². Die Bestimmung dieser Vesper für den Dom zu Salzburg kann aus dem Fehlen der Hörner geschlossen werden, da nach Leopold Mozarts Bericht von 1757 „die Querflöte selten, das Waldhorn niemals in der Domkirche gehört wird“³. Über die Möglichkeiten der Kirchenmusik im Salzburger Dom gibt dieser Bericht ein gutes Bild. Namentlich werden hier 8 Violinisten, 2 Bratschisten, 2 Violoncellisten, 2 Kontrabassisten, 4 Fagottisten, von denen 2 gleichzeitig Oboisten sind, 3 Oboisten und Flötisten, 2 Waldhornisten sowie 3 Organisten und Cembalisten als Mitglieder der Hofkapelle genannt⁴. Als Solosänger werden 5 Sopranisten (Kastraten) und 4 Bassisten aufgeführt, zu denen aus dem „Hochfürstl. Capellhause beständig 2 bis 3 Sopranisten und so viel Altisten zum Solosingen gebraucht“ werden. Den Chor bilden die 21 Chorherren, 8 Choralisten und 15 Kapellknaben. „Endlich gebraucht man auch zum Chor 3 Posaunisten. Nämlich die Alt-, Tenor- und Baßtrombone zu blasen,

welches der Stadthürmermeister mit zweenen seiner Untergebenen, gegen einen gewissen jährlichen Gehalt, versehen muß“⁵. Nach der Instrumentationspraxis des 17. Jahrhunderts⁶ zählen die Posaunen zum Chor, gleichgültig ob die Stimmen ausgeschrieben sind oder nicht. Sie wurden nach den Vokalstimmen improvisiert, falls sie nicht ausgeschrieben sind. Diese Posaunenverwendung ist in der Aufführungspraxis der Zeit ad libitum und dient der Stütze des Chors ebenso wie die Orgel⁷.

Die Besetzung wie die gedrängte Komposition der beiden Vespere lassen sie als Werke erkennen, die für den Salzburger Dom geschrieben wurden. Dazu kommt, daß nach der Psalmfolge die Vespere nur für eine Kirche bestimmt gewesen sein können, deren Officiums-Liturgie nach dem römischen Brevier⁸ gefeiert wurde. St. Peter scheidet aus, da im Benediktinerbrevier die Vesper nur vier Psalmen hat.

In der Überlieferung pflegt die Vesper KV 321 als *Vesperae de Dominica* und die Vesper KV 339 als *Vesperae solennes de Confessore* bezeichnet zu werden. Die Bezeichnung „*Vesperae de Dominica*“ ist liturgisch unrichtig. In der liturgischen Ordnung umfassen die *Vesperae de Dominica* die Psalmen 109, 110, 111, 112, 113 (*In exitu Israel*), nicht Ps. 116 (*Laudate Dominum*), der in beiden Vespere Mozarts vorliegt.

Die Liturgie unterscheidet die *Vesperae de Confessore Pontifice* und *de Confessore non Pontifice*. Während die Psalmfolge der 1. und 2. Vesper *Confessor non Pontifex* die gleiche (Ps. 109, 110, 111, 112, 116) ist, wählt die Psalmfolge der 1. Vesper *Confessor Pontifex* diese gleiche Ordnung, die 2. Vesper aber an Stelle von Ps. 116 (*Laudate Dominum*) den Ps. 131 (*Memento Domine David*).

Das Autograph KV 321 trägt keine Bezeichnung von der Hand Mozarts. Franz Gleissner⁹ hat der Komposition auf der ersten Seite der Originalhandschrift sowie in seinem thematischen Verzeichnis des 1800 an

¹ In den zeitgenössischen Materialien der Vespere sind oft *Dixit*, *Magnificat* und *Psalmi* gesondert notiert, z. B. im Material von KV 321; von KV 339 ist nur die Abschrift der Exsätze erhalten; eine gesonderte Abschrift der Exsätze und der übrigen Psalmen zeigt auch die Lambacher Kopie von KV 321; auch das *Magnificat* erscheint einzeln z. B. in einer Partitur-Kopie im Dom-Musikarchiv Salzburg. Die Einzelsätze der vollständig komponierten Vespere wurden auch gesondert aufgeführt. Auf dem Umschlagblatt der Göttweiger Abschrift von KV 339 stehen Aufführungsdaten von 1822 bis 1890; dort heißt es u. a.: „17. Juni 824 *Magnif.*; 29. Aug. 824 *Laud. Dom.*., 3. Sept. 826 *Confitebor*“ etc. Neben der vollständigen Aufführung des Stückes erscheint sehr oft das *Laudate Dominum*, dieses häufig als Offertorium der Messe, wie besonders vermerkt ist.

² Die Tagebücher von Schiedenhofen, Nannerl, Mozart und Hübner enthalten keine Angaben über Datierungen und Bestimmungen der Vespere.

³ *Nachricht von dem gegenwärtigen Stande der Musik Sr. Hochfürstl. Gnaden des Erzbischofs zu Salzburg im Jahre 1757*, in Marpurgs „*Historisch-Kritischen Beiträgen zur Aufnahme der Musik*“ Berlin 1757.

⁴ Die Musiker sind vielfach für mehrere Instrumente verpflichtet und treten in verschiedenen Besetzungen zusammen.

⁵ „*Nachricht* . . .“ a. a. O., S. 195.

⁶ R. Haas, *Aufführungspraxis der Musik*, Potsdam 1931. K. G. Fellerer, *Die Aufführungspraxis der katholischen Kirchenmusik in Vergangenheit und Gegenwart*, Einsiedeln 1933, S. 23 f.

⁷ Vgl. unten S. XI/XII.

⁸ S. Bäumer, *Geschichte des Breviers*, Freiburg 1895. J. A. Jungmann, *Der Gottesdienst der Kirche*, Innsbruck 1955.

⁹ Vgl. E. F. Schmid, *Neue Quellen zu Werken Mozarts*, Mozart-Jahrbuch 1956, Salzburg 1957, S. 35 f.

J. A. André gelangten Mozart-Nachlasses (Nr. 19) zunächst die richtige Bezeichnung *Vesperae de Confessore* gegeben. Sie liegt auch im handschriftlichen Verzeichnis J. A. Andrés (Nr. 133) vor. Später wurde Gleißners Titel im Autograph die Bezeichnung *De Dominica* hinzugefügt, sei es irrtümlich oder um die freie Verwendung als die häufiger gebrauchte Sonntagsvesper zu kennzeichnen. Diese liturgisch falsche Bezeichnung gab auch Leopold Mozart der dem Stift Lambach geschenkten Abschrift als *Vesperae solemnes de Dominica*¹⁰. Ebenso sind die Kopien dieser Vesper im Dom zu Salzburg mit *Psalmi de Dominica* und *Vesperae de Dominica* bezeichnet. Diese Titelgebung versteht sich daraus, daß bei der lockeren Beachtung der liturgischen Gesetze im 18. Jahrhundert die Vesper Mozarts auch als Sonntagsvesper gebraucht wurde oder daß der 5. Psalm durch eine andere Komposition bzw. die Chorpsalmodie ersetzt wurde. Jedenfalls müßte nach ihrer Textfolge die Vesper KV 321 *Vesperae de Confessore* heißen, wie auch die ursprüngliche Bezeichnung Gleißners lautete.

Für die Vesper KV 339 ist richtig die Bezeichnung *de Confessore* gebräuchlich geworden. Das Autograph ist, als Kriegsfolge, verschollen. Nach der Beschreibung durch A. Einstein, der es noch gesehen hat, fehlt auch hier ein eigenhändiger Titel Mozarts. Eine „fremde Hand“ hat dem Autograph die Bezeichnung *Vesperae Solemnes de Confessore* beigefügt. Vielleicht wurde auch diese Bezeichnung von Gleißner gegeben, der sie in derselben Form in seinem Verzeichnis (Nr. 20) für KV 339 führt. Ebenso ist diese liturgisch richtige Bezeichnung in Köchels Abschrift der Partitur (Wien, Gesellschaft der Musikfreunde) gegeben. Leopold Mozart hat in der Lambacher Kopie auch diese Vesper mit der falschen Bezeichnung *Vesperae solemnes de Dominica* versehen, welche irriige Formulierung in der Partiturnkopie im Salzburger Dom wiederkehrt. Dagegen hat J. A. André in seinem handschriftlichen Verzeichnis (Nr. 166) die richtige Bezeichnung aufgeführt. Genau müßte sie heißen *de Confessore non Pontifice*, da die großen musikalischen Vespere vorwiegend am Festtag selbst, an dem die Liturgie die 2. Vesper erfordert, gesungen wurden, während die 1. Vesper, bei der an Festen *Confessor Pontifex* die von Mozart vertonte Psalmfolge vorliegt, am Vortag (Vigil) gegeben ist, also wohl nur selten in der großen musikalischen Form gestaltet wurde.

¹⁰ *Solemnis* ist hier nicht eine liturgische Bezeichnung, sondern die im 18. Jahrhundert übliche Kennzeichnung der Kirchenmusik für Soli, Chor und Orchester.

Welche Bedeutung Mozart seinen Vespere¹¹ zumaß, geht aus der Tatsache hervor, daß er in einem Brief vom 12. März 1783 den Vater bittet, ihm die beiden Werke nach Wien nachzusenden, um sie dem Baron Gottfried van Swieten bekannt zu machen¹². Die als *Vesperae de Dominica* bezeichneten Officiumsgesänge KV 321 und *Vesperae solemnes de Confessore* KV 339, beide für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Clarinen, Pauken, Bässe (Violoncello, Kontrabaß und Fagott), 3 Posaunen und Orgel, enthalten die Psalmen 109 (*Dixit*), 110 (*Confitebor*), 111 (*Beatus vir*), 112 (*Laudate pueri*), 116 (*Laudate Dominum*) und das Canticum *Magnificat*. Die einzelnen Psalmen sind in sich selbständig; die sie abschließende Doxologie ist aus der Thematik der einzelnen Psalmen entwickelt.

Die in der Salzburger Kirchenmusik gegebene Beschränkung der Instrumentation ist in den Vespere, ebenso wie in den Salzburger Messen, deutlich. Die vom Fürsterzbischof in der musikalischen Messe geforderte Kürze bestimmt auch die Knappheit des Aufbaus der Vesperpsalmen. Manche Texte werden in der kontrapunktischen Gestaltung des Satzes gleichzeitig ineinandergeschoben. Die kontrapunktische Gestaltung des Ps. 112 (*Laudate pueri*) folgt der italienisch-süddeutschen Tradition, in der dieser Psalm — wohl wegen seines Textes — gewöhnlich im „*stile antico*“ geschrieben wurde. Dieser Psalm steht in der Folge der Sätze der Vesper im Gegensatz zu den anderen, vor allem gegenüber dem *Laudate Dominum*, das im „*stile moderno*“ empfindsam frei gestaltet wird. Mozart bewahrt diese Sonderstellung des 112. Psalms, die im 17/18. Jahrhundert allgemein ist.

Die Imitation beherrscht den *stile antico*-Satz, den Mozart sowohl in Salzburg, wie in Italien durch Padre Martini als besonderen Ausdruck kirchlicher Musik kennenlernte¹³. Imitatorische Abschnitte gehen sowohl im *stile antico* wie im *stile moderno* gerne in homophone Teile über, die Instrumentation schließt sich in mehr oder minder gelockerter Art dem Vokalsatz an. Wenn Mozart das *Laudate pueri* der Vesper KV 321 mit einem Kanon beginnt oder im 3. Abschnitt des 112. Psalm der Vesper KV 339 bei „*qui habitare*“ das Thema in Umkehrung bringt und bei „*Gloria*“ beide Themen miteinander kontrapunktisch über einem Orgelpunkt bindet, wird deutlich, wie sehr er die kontrapunktischen Künste des „*strengen Kirchenstils*“ zur

¹¹ H. Abert, *W. A. Mozart*, Leipzig 1923, S. 799 ff.; K. G. Fellerer, *Mozarts Kirchenmusik*, Salzburg/Freilassing 1955, S. 117 ff.

¹² L. Schiedermaier, *Die Briefe W. A. Mozarts* Bd. II, München 1914, S. 217.

¹³ K. G. Fellerer, *Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts*, Augsburg 1929.

Darstellung zu bringen sucht. Die Umspielung solcher Sätze durch die beiden Geigen schafft die Geschlossenheit des Satzes, die durch Padre Martini in der italienischen Kirchenmusik neue Bedeutung gewann. Tritt in Psalm 112 der 1. Vesper Mozarts noch die Homophonie bestimmend hervor, so ist sie in diesem Psalm der 2. Vesper stärker zurückgedrängt. Die chromatische Thematik des „Amen“ mit seinen Sequenzierungen nimmt Züge auf, die diesen *stile antico* des 18. Jahrhunderts, ebenso wie die akkordische Bindung, von der diatonischen alten Polyphonie bestimmend unterscheidet.

Das *Laudate pueri* KV 321 wurde von Diabelli zunächst als Offertorium *Amavit eum Dominus* (KV Anh. 119) gedruckt¹⁴, der 112. Psalm der Vesper KV 339 als Offertorium *Sancti et justi* (KV Anh. 114)¹⁵. Die für Proprium-Gesänge beliebte Verwendung des *stile antico* ließ diese Sätze mit Offertorientexten unterlegen. Der ursprüngliche Sinn dieses *stile antico*-Satzes im Gesamtaufbau der Vesperkomposition wurde bei dieser Herauslösung ebensowenig erfaßt wie die feinsinnige Textgestaltung, die durch eine äußerliche Textunterlage zerstört wurde.

Der Gedanke des Lobes Gottes in Kirche und Welt hat dem *stile antico*-Satz des *Laudate pueri* das im *stile moderno* weltlich empfindsam gestaltete *Laudate Dominum* entgegengestellt. In beiden Vesperkompositionen Mozarts steht die Solokomposition in bewußtem Gegensatz zu dem chorisch im *stile antico* gestalteten *Laudate pueri*, aber auch zu der Gestaltung der übrigen Psalmen der Vesper.

Der Einleitungsspsalm *Dixit Dominus*, vorwiegend homophon, in KV 321 stark vom Wort bestimmt, läßt Chor und Solo in KV 321 sich abwechseln, während in KV 339 die Doxologie („*Gloria Patri*“) solistisch eingeleitet wird.

Eindringlich sucht Ps. 110 (*Confitebor*) in beiden Vespere den Wortausdruck zu gestalten. In poetischer Stimmungsdarstellung findet der wechselvolle Text seine musikalische Ausdeutung, die im besonderen in KV 321 eine beachtliche Tiefe des Ausdrucks erreicht. Die einheitliche Orchesterbehandlung und thematische Verbindung einzelner Teile, wie in der Doxologie KV 339, die sich mit dem Orchesterzwischenpiel bindet, gibt dem Satz eine geschlossene Gestalt.

In Gegensatz zu diesem zweiten Psalm der Vesper tritt Ps. 111 (*Beatus vir*). Im Wechsel von Solo und Chor entwickelt sich der Satz, ohne auf einzelne Textdeutungen einzugehen, in klangvoller Orchester-

umspielung. In der kontrapunktischen Arbeit nähert sich in KV 339 dieser Psalm dem folgenden, von der Kontrapunktik des *stile antico* bestimmten Satz.

Die zyklische Einheit der beiden Vesperkompositionen wird durch das Canticum *Magnificat* abgeschlossen, das in seiner Tonart und Haltung auf die musikalische Gestaltung des Anfangspsalms weist. Wie in den verschiedenen Psalmen ist in KV 339 die allgemeine Stimmungsbetonung des Canticum ausgeprägter als in der ersten Vesper.

Die Grundanlage der beiden Vespere ist auf Grund der liturgischen Gegebenheiten in Salzburg die gleiche, ebenso die Ausdrucksgebung der einzelnen Psalmen und ihrer Folge. Sie unterscheiden sich darin, daß KV 321 sich stärker an das Wort gebunden zeigt, während KV 339 eine feinere musikalische Ausdrucksentfaltung auf Grund des Textes und seiner Deutung schafft.

Jede der Psalmenkompositionen ist in sich geschlossen¹⁶. Es war nicht nur eine zyklische Verwendung im Officium gegeben, sondern auch der mehrstimmige Gesang einzelner Psalmen, während die anderen choraliter oder aus Werken anderer Komponisten gesungen wurden.

Die mehrstimmigen Einzelsalmen oder Teilvespere sind in der Officiumskomposition des 18. Jahrhunderts ebenso verbreitet wie die vollständigen Vesperkompositionen. Mozart hat in *Dixit* und *Magnificat* KV 193 (1868) eine solche Teilvesper geschrieben, deren fehlende Psalmen choraliter vorgetragen oder aus anderen Kompositionen ergänzt wurden¹⁷.

Nach einer homophonen Devise läßt Mozart im Ps. *Dixit* KV 193 (1868) von einheitlichen Orchesterfiguren umspielt die Stimmeinsätze in Imitationen auftreten, soweit er nicht die Stimmen zu kurzen homophonen Blöcken zusammenfaßt. Thematische Wiederholungen schaffen Formsymmetrien. Die Betonung einer kontrapunktischen Lockerung des Satzes läßt diesen Psalm in der Doxologie beschließen. Ebenso wird auch das folgende *Magnificat* von kontrapunktischer Stimmführung und von Imitationen beherrscht, wie sie in der

¹⁴ A. Diabelli & Co. Wien, Ecclesiasticon 76, Stimmen: V. Nr. 2244 um 1826.

¹⁶ Diese Geschlossenheit fördert die Verwendung der einzelnen Psalmkompositionen mit dem originalen oder unterlegten Text. Neben den obengenannten Diabelli-Drucken sind die Einzelsalmen verschiedentlich gesondert in der Messe, im Officium und und außerliturgisch mit originalem und geändertem Text gebraucht worden. Vgl. oben Anm. 1.

¹⁷ In einer Handschrift des Stifts Lambach sind *Dixit* und *Magnificat* der Vesper KV 321 zusammengefaßt, während die übrigen Psalmen dieser Vesper fehlen. In kleineren Verhältnissen und bei kleineren Festen beschränkte man sich auf den mehrstimmigen Vortrag nur des Anfangspsalms und des Canticum. Vgl. oben Anm. 1.

¹⁴ A. Diabelli & Co. Wien, Stimmen: V. Nr. 2245 um 1826; Partitur: V. Nr. 9019.

Tradition der Kirchenmusik immer wieder, vor allem bei den Schlußabschnitten, auftreten. Auch in den *Magnificat* KV 321 und 339 ist dieses Bestreben kontrapunktischer Arbeit deutlich. Im *Magnificat* von KV 339 ist das Sopransolo („*Et exultavit*“ T. 6 f. und später „*Suscipit Israel*“ T. 53 f.) eine deutliche Vorwegnahme des Seitenthemas der Overtüre zu *La clemenza di Tito* (E. F. Schmid).

Der Text der Psalmen ist entsprechend den kirchlichen Vorschriften bis auf kleinere Versehen vollständig; in Ps. 110/4 müßte „*misericors et miserator Dominus*“ stehen, Mozart schreibt in beiden Vespern „*misericors et miserator et justus*“, wie es in Ps. 111/4 heißt. Ps. 110/8 lautet im *Vesperale Romanum*: „*Redemptionem misit populo suo*“, bei Mozart jedoch in beiden Vespern: „*Redemptionem misit Dominus populo suo*“. In Ps. 111/7 fehlt bei Mozart wiederum in beiden Vespern der Versteil „*confirmatum est cor ejus*“. Der liturgischen Forderung entspricht auch die Textverständlichkeit und formale Klarheit der Psalmabschnitte¹⁸. Deutlicher als in seiner Messenkomposition folgt Mozart in seiner Officiumskomposition¹⁹ der liturgischen Sinngabe. Der Charakter kirchlicher Kunst wird, dem Brauch jener Zeit folgend, durch die Kontrapunktik und die Eigenart der stilisierten Deklamation des homophonen Satzes betont. Mozart hat in dieser Kompositionsweise bewußt die Grenze zu seinem weltlichen Schaffen gezogen²⁰. Die Enzyklika *Annius qui* von 1749²¹ war für Mozarts Kirchenkomposition bestimmend.

Die vorliegende Ausgabe legt bei KV 193 (1868) und KV 321 die Autographe²² zugrunde, die sich im Besitz der Wiener Nationalbibliothek und der Bibliothèque du Conservatoire National de Musique in Paris befinden; diese Quellen ergänzen sich durch folgende Abschriften: Zu KV 193: Stadtarchiv Augsburg (Bestand Heilig Kreuz²³) und Dom-Musikarchiv Salzburg²⁴; zu

KV 321 und 339: außer den beiden genannten Archiven Abschriften aus den Stiften Lambach, Göttweig und aus der Westdeutschen Bibliothek Marburg. Zu KV 339 befand sich das Autograph ehemals in der Preußischen Staatsbibliothek Berlin; es wurde verlagert und ist seit 1945 verschollen. Hier waren vor allem drei Quellen wertvoll: die Abschrift aus dem Bestand Heilig Kreuz, Augsburg, welche auch geschriebene Posaunenstimmen enthält, die, wie auch die übrigen Stimmen, Einträge Wolfgangs und Leopolds enthalten²⁵ und daher eine wesentliche Quelle für die Aufführungspraxis darstellen, eine von L. von Köchel nach dem Autograph hergestellte Partitur in den Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien mit Bemerkungen C. F. Pohls, und schließlich eine Partitur in der Westdeutschen Bibliothek Marburg, die, wie aus den Konkordanzen mit der vorher genannten zu ersehen ist, mit sehr viel Wahrscheinlichkeit ebenfalls auf das Autograph zurückgeht.

Das Autograph des *Magnificat-Bruchstücks* KV 321a befand sich einst bei W. A. Mozarts Sohn; als Vorlage diente ein Neudruck in der Notenbeilage zu den Mitteilungen der Mozart-Gemeinde Berlin, 31. Heft, 1911; diesem Abdruck lag eine beglaubigte Abschrift von W. A. Mozarts Sohn zugrunde, die aber heute ebenfalls verschollen ist.

In der NMA wird angestrebt, den Willen Mozarts möglichst getreu wiederzugeben, und zwar nicht nur, wo er im Autograph überliefert ist, sondern auch dort, wo er nach den sekundären Quellen erarbeitet werden mußte. Abweichungen von der originalen Schreibweise, soweit sie über das im Vorwort des Editionsleiters festgelegte hinausgehen, sind im Kritischen Bericht besonders behandelt. Die von Mozart benutzten Abkürzungen wurden ausgeschrieben, Ergänzungen, die sich bei Unisonoführungen in manchen Stimmen, besonders der zweiten Violine, ergaben, sind nicht besonders ge-

¹⁸ G. de Bona, *Psallentis ecclesiae harmonia*, Rom 1658 (De divina psalmodia 1676).

¹⁹ K. G. Fellerer, *Mozarts Officiumskompositionen* in: Mozart-Jahrbuch 1954, Salzburg 1955, S. 135.

²⁰ K. G. Fellerer, *Mozarts Kirchenmusik*, a. a. O., S. 26 ff.

²¹ Fl. Romita, *Jus musicae liturgicae*, Rom 1947, S. 253 ff.

²² Im Neuen Mozart-Jahrbuch III, Regensburg 1943, S. 160–163 hat W. Boetticher in seiner Studie *Neue Mozartiana* die Abweichungen der alten Mozart-Gesamtausgabe vom Autograph der Vesper KV 321 festgestellt; auf die wichtigste Abweichung in T. 26–28 des *Magnificat*, eine Stelle, an der die Posaunen eine Sondernotation erfahren, woran die Frage der colla-parte-Posaunen für das ganze Werk hängt, hat er jedoch nicht hingewiesen; seine Bemerkung bzgl. der „Bratschenbehandlung“ beruht auf einem Irrtum.

²³ E. F. Schmid, *Mozart und das geistliche Augsburg, insonderheit das Chorherrenstift Hl. Kreuz* in: Zeitschrift des historischen Vereins Schwaben Bd. 55/56 (Augsburger Mozartbuch), Augsburg

1942/43, S. 168–174; ders. *Neue Quellen zu Werken Mozarts* in Mozart-Jahrbuch 1956, Salzburg 1957, S. 37 f. Die Abschriften von Heilig Kreuz stammen aus dem Nachlaß Leopolds und beruhen auf der vielfältigen persönlichen Verbindung von Vater und Sohn Mozart zu Augsburg. Vgl. die Nachrichten zur Übernahme eines Teils von Leopold Mozarts Musikalien-Nachlaß bei W. Hitzig, *Die Briefe Franz Xaver Niemetscheks und der Marianne Mozart an Breitkopf und Härtel* in „Der Bär“, Leipzig 1928, S. 114, ferner bei Gustav Nottebohm, *Mozartiana, Von Mozart herrührende und ihn betreffende zum großen Teil noch nicht veröffentlichte Schriftstücke*, Leipzig 1880, S. 136/137.

²⁴ Aufgefunden im Januar 1956 von E. F. Schmid; die frühe Abschrift trägt auf der Battutastimme den Kopfvermerk von Leopold Mozart „*Di Amadeo Wolfgango Mozart*“, ein Beweis, daß es sich um authentisches Stimmenmaterial handelt; E. F. Schmid, *Neue Quellen zu Werken Mozarts*, a. a. O.

²⁵ Walter Senn, *Mozart-Überlieferung im Stift Hl. Kreuz zu Augsburg*. Ms. freundlichst zur Verfügung gestellt vom Verfasser.

kennzeichnet. Zwei in einem System notierte Stimmen der Trompeten wurden nur bei Oktav- und größeren Intervallabständen zusammen, sonst getrennt behalst. Stellen in den Stimmen der Streichinstrumente, wo doppelgriffiges Spiel gemeint ist, wurden einfach behalst. Über den Taktstrich reichende Augmentationspunkte wurden in die heutige Schreibweise aufgelöst. Striche, Keile und Punkte als Betonungs- oder Staccatozeichen waren in den Autographen nicht immer klar unterschieden, zumal in einer Notengruppe oft beide ineinander übergehen oder bei simultanen Figuren verschieden sind; hinzu kommt noch, daß die Abschriften, selbst die authentischen, die von Mozart mit Eintragungen versehen sind, in diesem Punkt häufig vom Autograph abweichen²⁶. Der Strich bzw. Keil darf jedoch nicht schematisch in der Weise gedeutet werden, die in den Studienwerken des 19. Jahrhunderts mit *Martelé* (gehämmerter Bogenstrich) bezeichnet wird. Bei Unisonoauführungen von Violinen und Baß erscheinen Striche häufig nur in der Baßstimme, und zwar nicht nur in Mozarts Vespere, sondern in allen seinen Kirchenmusikwerken, in denen ja immer zu den Streichbässen die Orgel tritt. Die zweifache Bedeutung des Striches in der Continuo-Stimme als Staccato- bzw. als Akzentzeichen und als Ersatz für die Ziffer „1“ ist bereits durch Ph. E. Bach bezeugt²⁷; in einer W. A. Mozart zugeschriebenen, bei Steiner in Wien erschienenen *Kurzgefaßten Generalbaß Schule* bemerkt der Verfasser: „Wenn man aber dergleichen gerade Striche über den Noten sieht, so werden diese Noten mit einer Hand allein ohne Begleitung abgefertigt, es mag was immer für ein Schlüssel vorgezeichnet sein. In Chören und Tutti-Sachen, auch Sinfonien (wenn forte oder fortissimo steht), kann man aus diesen Strichen Octaven all' Unisono machen; in Fugen-Anfängen aber nicht“²⁸. Kombinierte Halte- und Bindebögen sind dem Original entsprechend wiedergegeben; ungenaue Bogensetzungen wurden richtiggestellt. Vorsichtszeichen erscheinen in eckigen Klammern; von Wiederholungen der Akzidentien im gleichen Takt wurde abgesehen. Originale Tutti- und Solovermerke, die durch T und S angezeigt sind, wurden ohne besondere Kennzeichnung als *Tutti* und *Solo* ausgeschrieben. Fehlende Worttexte in den Autographen von KV 193 (1868) und 321, die

sich aus textierten Stellen von selbst ergeben und von Mozart meist durch das Zeichen — angezeigt sind, wurden ohne Kenntlichmachung ergänzt. Die Textrechtschreibung richtet sich nach der neuesten Ausgabe des *Vesperale Romanum*. In den Solo-Gesangsstimmen, die Mozart meist ohne dynamische Bezeichnungen notiert, wurde auf dynamische Zusätze verzichtet; auch in Chorstimmen erfolgte ein Zusatz nur in Ausnahmefällen.

Zur Ausführung der Fermate im *Laudate Dominum* KV 321 S. 87, Takt 128 diene der folgende von E. F. Schmid stammende Vorschlag:



Bei den beiden *Laudate pueri* der Vespere handelt es sich laut Mensurvorzeichnung um *Alla-breve*-Sätze; hieraus geht die Temponahme für die damalige Zeit im Rahmen des Kirchenstils hervor.

Im Basso continuo wurde nur Violin- und Baßschlüssel verwendet. Die im Original durch den Tenorschlüssel gekennzeichnete Verwendung des Violoncells (*senza Basso*) ist, falls im Autograph nicht eigens vermerkt, durch „Vc.“ angezeigt; in KV 339 gab hierfür besonders die von Köchel offenbar nach dem Autograph angefertigte Partitur wertvolle Aufschlüsse. Aus Gründen praktischer Übersichtlichkeit und Klarheit war bei einer Anzahl von Stellen eine Auflösung in zwei bzw. drei Systeme nicht zu vermeiden; Mozart selbst verfährt im Autograph von KV 321 so²⁹.

Der Vermerk „*Bassi soliti*“ — die üblichen Bässe — bezeichnet im Gegensatz zu der ausgeschriebenen Stimme des *Organo concertato* die Zusammenfassung der nach Salzburger Brauch beschäftigten Bässe, nämlich Battuta, aus welcher Stimme wahrscheinlich das Violoncell spielte, Kontrabaß und Fagotte³⁰. Die Bezeichnungen „a tre“ und „a 4“ im Basso continuo des *Laudate pueri* von KV 321 beziehen sich auf die Stimmenzahl im *stile-antico*-Satz und stehen hier zur Orientierung des Organisten, ebenso wie die Solo- und Tuttivermerke in diesem System.

Im Autograph von KV 193 (1868) sind Posaunen nicht erwähnt. Dagegen enthält die eben angeführte Abschrift des Dom-Musikarchivs Salzburg, die als authentisches Stimmenmaterial für die zeitgenössische Salzburger Aufführungspraxis gewertet werden kann, Po-

²⁶ Vgl. den Krit. Bericht.

²⁷ C. Ph. E. Bach, *Versuch* . . . T. 1, III. Hauptstück, § 17.

²⁸ Vgl. dazu Hellmut Federhofer, *Striche in der Bedeutung von „tasto solo“ oder Ziffer „1“ bei Unisonostellen in Continuo-Stimmen*. Die noch nicht veröffentlichte Studie wurde vom Verfasser freundlicherweise zur Verfügung gestellt. Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang die Stelle auf S. 155 f., T. 150–153, unseres Bandes, wo die Quellen genau zwischen der Bezifferungsangabe „1“ und „8“ unterscheiden.

²⁹ *Dixit* Takt 43/44.

³⁰ Minos E. Dounias, Vorwort zu Serie IV, Werkgruppe 16, Kirchensonaten, der *Neuen Mozart-Ausgabe*, Kassel–Basel–London 1957, S. X.

saunenstimmen³¹; die colla-parte-Führung der Posaunen ist eine alte, aus der Kantatenpraxis des 17. Jahrhunderts stammende, auch in Salzburg verbreitete Tradition³². Im *Magnificat* KV 321 weisen die Posaunen in Takt 26–28 eine von den Singstimmen abweichende Notierung auf; sie ist, wie aus der Behaltung zu ersehen ist, nicht erst nachträglich hinzugefügt worden (vgl. das Faksimile auf S. XVII); an dieser Sondernotation aber hängt die Posaunenfrage für das ganze Werk, da im Autograph vor der ersten Akkolade die Posaunenvermerke unter den entsprechenden Singstimmen fehlen; im übrigen enthalten auch die genannten zeitgenössischen Abschriften Posaunenstimmen für das ganze Werk. Zu KV 339 enthält die Abschrift Hl. Kreuz Augsburg Posaunenstimmen; hier stimmen die Vermerke „*senza Tromboni*“, die vorzugsweise an Piano stellen auftreten, mit der wohl auf dem Autograph beruhenden Partitur-Abschrift Köchels und der Partitur der Westdeutschen Bibliothek Marburg überein. Durch die hinzugefügten (gestrichelten) Binde- und Haltebögen in den Stimmen der Posaunen wurden diese in der Darstellung des Phrasenzusammenhangs den entsprechenden Singstimmen angeglichen, ohne daß diese Bezeichnung in allen Fällen für die instrumentale Ausführung als bindend anzusehen ist³³. Eine Reihe von zeitgenössischen Stimmenabschriften, z. B. die des Stiftes Lambach, die Vermerke Leopold Mozarts trägt, hat keine Posaunen. Bei einer heutigen Aufführung kann daher auf die Posaunen, die in den uns zugänglichen Autographen mit Ausnahme der genannten Takte im *Magnificat* von KV 321 keine eignen Parte haben, zur Not verzichtet werden, allerdings auf Kosten des charakteristischen Klangkolorits. Die Verwendung der Fagotte ist durch den Vermerk *Violoncelli e Fagotti* zu Beginn des *Confitebor* von KV 321 gesichert (vgl. das Faksimile auf S. XVI); zudem enthalten sämtliche Stimmenabschriften Fagottstimmen, die mit *Fagotto* oder *Fagotti* überschrieben sind.

³¹ Die Stimmen der Alt-, Tenor- und Baßposaune wurden — im Gegensatz zur heutigen Praxis — nicht auf demselben Instrument, der Tenorposaune mit Baßventil, ausgeführt; die Posaunen waren damals nach Größe und damit nach der Klangfarbe verschieden; besonders hatte die alte Baßposaune wegen ihrer weiten Mensur und infolge der schlanken Stürze einen viel weicheren Ton als die heutige Tenor-Baßposaune; vgl. dazu Fritz Ramin, *Die Posaune* in „Der Weg zu den Blasinstrumenten“, Hohe Schule der Musik, hrsg. von J. Müller-Blattau, Potsdam 1936/37.

³² Ein Salzburger Chronist führt bei einem Hochamt am 12. November 1612 folgende Instrumente an: Trompeten, Lauten, Theorben und Posaunen. Vgl. Constantin Schneider, *Geschichte der Musik in Salzburg*, Salzburg 1935, S. 59. Vgl. a. oben S. VII.

³³ Vgl. den Krit. Bericht.

In der Aufführungspraxis der Zeit³⁴ geht das Fagott im Einklang mit den Bässen; wird es bei Teilung von Violoncell und Kontrabaß mit dem Violoncell geführt, so ist dies besonders angemerkt; eine Teilung der Fagotte ist weder aus den Partituren, noch aus den Stimm-materialien ersichtlich. Aber auch die Fagotte können allenfalls unbesetzt bleiben, da sogar das selbständig geführte Fagott im *Laudate Dominum* von KV 339 (S. 158 ff.) den ad libitum-Vermerk trägt^{34a}.

In den Stimmen Hl. Kreuz Augsburg und Dom-Musikarchiv Salzburg ist *Organo concertato* und *Organo ripieno* unterschieden; *Organo concertato* ist durchgehend geführt, während *Organo ripieno* nur die Tutti begleitet. Zur Zeit Mozarts standen im Salzburger Dom 6 Orgeln³⁵, über deren Einsatz Leopold Mozart berichtet³⁶: „Die hochfürstl. Domkirche hat hinten beym Eingang der Kirche die grosse Orgel, vorn beym Chor 4 Seitenorgeln, und unten im Chor eine kleine Chororgel, wobey die Chorsänger sind. Die große Orgel wird bey einer großen Musik nur zum Praeludiren gebraucht, bey der Musik selbst aber wird eine der 4 Seitenorgeln beständig gespielt, nämlich die nächste am Altar rechter Hand, wo die Solosänger und Bässe sind. Gegenüber auf der linken Seitenorgel sind die Violinisten etc. und auf den beyden andern Seitenorgeln sind die 2. Chöre Trompeten und Pauken. Die untere Chororgel und Violon spielen, wenn es völlig gehet mit“³⁷. Vergleicht man mit diesem Bericht das Stimmenmaterial, so könnte sich folgendes ergeben: Diejenige Orgel, die „beständig“ zu spielen hatte, mußte die *Organo-concertato*-Stimme benutzen; sie begleitet vor allem die Solisten. Die genannten „Bässe“ sind mit sehr viel Wahrscheinlichkeit ein Violoncell und ein Kontrabaß. Unter „Violinisten usw.“ sind wohl neben den Geigern auch die Oboisten, falls diese vorgesehen sind, und die Violoncellisten zu verstehen; sie standen offenbar bei einer Orgel, deren Spieler die *Battuta*-Stimme benutzte und der gleichzeitig der Leiter der Aufführung war³⁸; denn eine

³⁴ K. G. Fellerer, *Die Aufführungspraxis der kath. Kirchenmusik*, a. a. O.

^{34a} Vgl. den Krit. Bericht.

³⁵ Einzelheiten über die Orgeln, insbesondere ihre Disposition, bei Hans Dennerlein, *Zur Problematik von Mozarts Kirchensonaten*, Mozart-Jahrbuch 1953, Salzburg 1954, S. 102. H. Spiess, *Die Salzburger großen Domorgeln*, Salzburg 1929.

³⁶ Marburg, *Historisch-Kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik*, a. a. O., S. 195.

³⁷ Bei Marburg (III, 3 S. 187) werden drei Organisten aufgeführt. Die „zween Herren Organisten haben die große Orgel (die im Hinterteile der Kirche stehet) und die Seitenorgel (wo die Concertsänger sind) wechselweis zu versehen.“ Der dritte Organist „hat allezeit die kleine Orgel unten im Chor, wo die Chorsänger sind, zu spielen; und versiehet die täglichen Choralgottesdienste“.

³⁸ „*Battuta*“ bezeichnet die Stimme des Dirigenten (von *battere* d. i. schlagen, Takt geben). Walter Senn a. a. O., S. 3.

Merkwürdigkeit dieser Stimme ist, daß sie zu Beginn eines jeden Psalms einen Takt der Violinen zur Orientierung eingezeichnet hat. Aus der Stimme des *Organo ripieno* spielte der Organist an der unteren Orgel mit dem Chor, also im Tutti, „wenn es völlig gehet“; hier standen wahrscheinlich auch Violone und Fagotte. Dem Göttweiger Stimmenmaterial der *Vesper KV 339* liegt eine Stimme für *Violonzello* (sic) bei; die Lambacher Abschrift von KV 321, ein Geschenk Leopolds an das Stift, bezeichnet die Streichbaßstimme mit *Violon et Violoncello*, daneben rechts steht noch *Fagotto*; ferner enthält diese Abschrift eine nicht selbständige, lediglich baßverstärkende *Viola oblig.*, worin eine alte Praxis zum Ausdruck kommt.

Über die Stärke der Salzburger Streicher- und Chorbesezung³⁹ gibt die Anzahl der vorhandenen Stimmen der Abschriften von Hl. Kreuz Augsburg und Dom-Musikarchiv Salzburg, die beide erhebliche Spuren des Gebrauchs aufweisen, Auskunft. Die Konvolute enthalten: *Organo conc.* (eine Stimme, aus der außer dem Organisten auch ein Violoncellist und ein Kontrabassist spielten, s. o. S. XII), *Organo ripno.*, *Battuta*; für die Solisten je einen *Canto*-, *Alto*-, *Tenore*- und *Basso conc.*; in diesen Stimmen stehen auch die chorischen Teile, was durch „*Tutti*“ nach vorausgegangenem „*Solo*“ angezeigt ist. An Chorstimmen existieren je zwei mit „*ripieno*“ bezeichnete Stimmen von *Canto*, *Alto*, *Tenore* und *Basso*; aus jeder Chorstimme konnten, da die Notenköpfe sehr dick geschrieben sind, bis zu drei Personen singen. *Violino primo* und *secondo* sind mit je zwei Stimmen vertreten; da man annehmen muß, daß zwei Spieler an jedem Pult wirkten, kann die Zahl der Violinen mit vier ersten und vier zweiten angegeben werden. Der Part des *Violone*, für den eine eigene Stimme beiliegt, konnte mit zwei Spielern besetzt sein; aus einer Stimme spielten auch die beiden *Fagottisten*, da die Überschrift dieser Stimme zuweilen

Fagotti lautet. Blechbläser, Trompeten und Posaunen, sowie Pauken waren wahrscheinlich in der Regel nur einfach besetzt. Zusammengerechnet ergibt das die Zahl von ungefähr 50 Mitwirkenden⁴⁰.

Allen Personen und Instituten, die durch Auskünfte und Bereitstellung der Quellen die Arbeit an dem vorliegenden Band gefördert haben, sei an dieser Stelle herzlich gedankt: Hochw. P. Bruno Brandstetter (Stift Melk), Herrn Bibliotheksdirektor Dr. Martin Cremer (Westdeutsche Bibliothek Marburg), Herrn Archivdirektor Dr. Heinz Friedrich Deininger (Stadtarchiv Augsburg), Herrn Prof. Otto Erich Deutsch (Wien), Herrn Prof. Dr. V. Féodorov (Bibliothèque du Conservatoire National de Musique, Paris), Hochw. P. Prior Suso M. Geiselhardt OP (Dominikanerkloster und Kustodie Hl. Kreuz Augsburg), Herrn Dr. Walter Hummel (Salzburg), Frau Direktor Dr. Hedwig Kraus (Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien), Herrn Prof. Hermann Lang, Musikarchivar des Benediktinerstifts Lambach/O.Ö., Herrn Domkapellmeister Prof. Joseph Messner (Dom-Musikarchiv Salzburg), Herrn Hofrat Prof. Dr. Leopold Nowak (Österreichische Nationalbibliothek Wien), Dozent Dr. Walter Senn (Innsbruck), Sr. Gn. Hochw. Prälat P. Wilhelm Zedinek, Abt des Benediktinerstifts Göttweig/N.Ö. Besonderen Dank schulden wir den Herren Dr. W. Bittinger (Kassel) und Karl Heinz Füssl (Wien) für das Mitlesen der Korrekturen, Prof. Dr. Hellmut Federhofer (Graz) für viele Gefälligkeiten und dem Editionsleiter Dr. Ernst Fritz Schmid (Augsburg), der viele wertvolle Hinweise gab.

Köln, im November 1958

Karl Gustav Fellerer
Felix Schroeder

³⁹ K. A. Rosenthal, *Zur Stilistik der Salzburger Kirchenmusik von 1600 bis 1750*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 17, Wien 1930, S. 88 ff.

⁴⁰ Nach dem Bericht bei Marpur (III, 3 S. 198) beträgt „die Zahl aller derer, die zur Musik gehören, oder auch wegen der Musik vom Hofe besoldet sind“ 99. Darunter befinden sich auch die Instrumentenmacher und Kalkanten.

Handwritten musical score for Fagott (Bassoon) from the Vesperae solennes de Dominica KV 321. The page shows ten staves with musical notation and lyrics. The lyrics are: "ante Confitebor tibi, Domine, in altis caelis, in excelsis partibus, et confitebor tibi." The score includes performance instructions such as "Allegro", "p", "sol.", and "Allegro".

Bl. 7v der *Vesperae solennes de Dominica* KV 321 nach dem Autograph im Besitz der Bibliothèque du Conservatoire de Musique, Paris. Confitebor mit dem Vermerk: "Fagotti et Violoncelli..." T. 1-11; vgl. S. 45 und Vorwort S. XII.

The image shows a page of handwritten musical notation for the first violin part of the Magnificat from the Vesperae solennes de Confessore, KV 339 by Wolfgang Amadeus Mozart. The score is written on ten staves. The key signature is one flat (F major), and the time signature is 3/4. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and complex rhythmic patterns. Dynamic markings such as *pia.* (piano) and *for.* (forte) are visible throughout the score. The handwriting is in dark ink on aged paper.

Bl. 3v der Stimme der Violine I des *Magnificat* der *Vesperae solennes de Confessore* KV 339 nach der im Stadtarchiv Augsburg, Bestand Heilig Kreuz, befindlichen Abschrift; Piano – Eintragung im 2. System, T. 45, von der Hand W. A. Mozarts; vgl. S. 173.

VESPERN UND VESPERPSALMEN

Nachtrag 1988

Die Bestände der Bibliothèque du Conservatoire national de Musique (mit Sammlung Malherbe) befinden sich heute in der Bibliothèque nationale Paris, Département de la Musique; dies betrifft im vorliegenden Band KV 321, d. h. die Faksimilelegenden auf S. XV–XVII des Notenbandes und der Nachweis für die Quelle A (Autograph) auf S. b/12 des Kritischen Berichtes sind entsprechend zu ändern.

Die im Vorwort zum Notenband und im Kritischen Bericht als in der Westdeutschen Bibliothek Marburg befindlich aufgeführten Quellen (ehemals Preußischen Staatsbibliothek Berlin) werden heute in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West (Musikabteilung) aufbewahrt.

Die Bestände „Heilig Kreuz“, früher im Stadtarchiv Augsburg deponiert, werden heute als Leihgabe des Dominikanerklosters Heilig Kreuz Augsburg in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg aufbewahrt, d. h. die Faksimilelegende auf S. XVIII und die entsprechenden Quellennachweise im Kritischen Bericht sind demgemäß zu ändern.

Das Autograph von KV 339, zu den seit 1945 verschollenen Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin gehörend, wird heute in der Biblioteka Jagiellońska Kraków aufbewahrt und ist seit 1979/80 wieder zugänglich. Das Werk mußte 1959 nach Sekundärquellen (vgl. den Kritischen Bericht) herausgegeben werden. Veränderungen im Notentext, die sich auf Grund des inzwischen wieder verfügbaren Autographs ergeben, bleiben der NMA-Werkgruppe 31 (Nachträge) vorbehalten, in der dann auch die Beschreibung des Originalmanuskripts zu finden sein wird. Folgende wesentliche Änderungen seien schon hier mitgeteilt:

Seite	Takt	System	Bemerkung
108	81	V. II	1. und 2. 8tel-Note: statt c'''–c'' lies c''–a'
126	80	BOrg.	2. Takthälfte: setze unter alle 16tel-Noten Bezifferung „1“
132	34, 35	V. I	setze über 1. Note (a'' bzw. g'') Trillerzeichen
133	45	BOrg.	setze Bezifferung „6“ statt unter 1. 16tel-Note des 3. 4tels unter 3. 16tel-Note des 2. 4tels
143	157		
137	87	BOrg.	ziehe Verlängerungsstrich nach Bezifferung „6“ statt bis Taktende nur bis 4. 8tel-Note
139	111	BOrg.	ziehe alle Verlängerungsstriche nach 1. Bezifferung statt bis 2. 8tel-Note bis 4. 8tel-Note
143	153 f.	BOrg.	ziehe forte von Beginn T. 154 zu Beginn von T. 153

Seite	Takt	System	Bemerkung
(143)	159/160	BOrg.	Bezifferung: statt 6–b 3 lies 6— _{b3}
145 f.	175, 183, 186	BOrg.	Bezifferung: statt 6— ₅ lies 6— ₅
145	181	Ten.	2. und 3. 4tel: statt  lies 
148	26–27	Bassi	tilge die Notation für „Vc.“ (= Oberstimme)
149	50–51	Bassi	Vc. statt 
			lies 
149	42, 44	} Str.	statt zu 2. 4tel-Note setze piano zu 3. 4tel-Note
153	116, 118		
154	124	Org.	tilge kursives piano
	124 f.	Bassi	rücke piano zu Beginn von T. 125
	129–131	Bassi	statt Ganztaktpausen lies: 
156	154, 158	Org.	setze Bezifferung „8“ unter Halbenote d
156	167	} Org.	Bezifferung der 2. Takthälfte: statt „6 5“ lies 6
157	168		
161	28	BOrg.	setze unter 1. Note Bezifferung „6“, unter 2. Note 6
166	64	SATB (Chor)	5 statt gerades bzw. kursives piano setze in allen Stimmen gerades pianissimo
168	9	} BOrg.	Bezifferung: statt 8— 3 5 6 6— 3 4
175	57		
			lies 8— 3 5 6 3 4
			(letztes 4tel unbeziffert)
174	54	} BOrg.	tilge die Staccato-Striche
175	56		
177	71	} Basso Tenore Alto Soprano	setze Staccato-Striche zu den absteigenden 8tel-Noten (siehe auch Kritischen Bericht, S. b/47)
	72		
	73		
180	99	BOrg.	setze nach 1. Note „Org.: tasto“