

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Neue Ausgabe sämtlicher Werke

IN VERBINDUNG MIT DEN MOZARTSTÄDTEN
AUGSBURG, SALZBURG UND WIEN HERAUSGEGEBEN VON DER
INTERNATIONALEN STIFTUNG MOZARTEUM SALZBURG

Serie X: Supplement

WERKGRUPPE 28: BEARBEITUNGEN, ERGÄNZUNGEN
UND ÜBERTRAGUNGEN FREMDER WERKE
ABTEILUNG 3-5: SONSTIGE BEARBEITUNGEN,
ERGÄNZUNGEN, ÜBERTRAGUNGEN
BAND 1: SAKRAMENTSLITANEI IN D VON LEOPOLD MOZART



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON
1973

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie X

Supplement

WERKGRUPPE 28: BEARBEITUNGEN, ERGÄNZUNGEN
UND ÜBERTRAGUNGEN FREMDER WERKE
ABTEILUNG 3-5: SONSTIGE BEARBEITUNGEN,
ERGÄNZUNGEN, ÜBERTRAGUNGEN
BAND 1: SAKRAMENTSLITANEI IN D VON LEOPOLD MOZART

VORGELEGT VON WALTER SENN



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON
BA 4568

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

Die Editionsarbeiten dieses Bandes wurden gefördert mit Mitteln der Stiftung Volkswagenwerk

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

FRANCE
Éditions Bärenreiter Tours

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

Alle Rechte vorbehalten / 1973 / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind verboten.

INHALT

Zur Edition	VI
Vorwort	VII
Faksimiles: sieben Seiten aus Leopold Mozarts Autograph	XIII–XIX
 Litaniae de venerabili altaris Sacramento für Soli, Chor und Orchester	
Kyrie (Coro)	3
Panis vivus (Soprano solo)	15
Verbum caro factum (Coro)	23
Hostia sancta (Soli e Coro)	24
Tremendum (Coro)	36
Panis omnipotentia (Tenore solo)	40
Viaticum (Coro)	49
Pignus (Coro)	50
Agnus Dei (Soli e Coro)	62
 Kritischer Bericht	
Abkürzungsverzeichnis	76
I. Das Autograph	77
II. Bemerkungen zum Autograph	77

ZUR EDITION

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

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

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

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

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

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

VI

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

Der jeweilige Werktitel sowie die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebene Bezeichnung der Instrumente und Singstimmen zu Beginn eines jeden Stückes sind normalisiert, die Partituranordnung ist dem heutigen Gebrauch angepaßt; der Wortlaut der originalen Titel und Bezeichnungen sowie die originale Partituranordnung sind im Kritischen Bericht wiedergegeben. Die originale Schreibweise transponierend notierter Instrumente ist beibehalten. In den Vorlagen in c-Schlüsseln notierte Singstimmen oder Tasteninstrumente werden in moderne Schlüsselung übertragen. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (d. h. $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$ statt $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung von der Notationsform her nicht möglich. Die NMA verwendet in diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$ etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[$\frac{1}{16}$]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende 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 Werkgruppe 28 (*Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke*) gliedert sich folgendermaßen auf:

Abteilung 1: Bearbeitungen von Werken Georg Friedrich Händels

Band 1: *Acis und Galatea* KV 566

Band 2: *Der Messias* KV 572

Band 3: *Das Alexander-Fest* KV 591

Band 4: *Ode auf St. Caecilia* KV 592

Abteilung 2: Bearbeitungen von Werken verschiedener Komponisten

Klavierkonzerte und Kadenzen (ein Band):

A. Klavierkonzerte (*Pasticci*) nach Einzelsätzen aus

Klaviersonaten verschiedener Komponisten (KV 37 und KV 39–41)

B. Klavierkonzerte nach Klaviersonaten Johann Christian Bachs (KV 107/21^b)

C. Kadenzen Mozarts zu fremden Klavierkonzerten

Abteilung 3–5: Sonstige Bearbeitungen, Ergänzungen, Übertragungen

Band 1: *Sakramentslitanei in D* von Leopold Mozart

Über Inhalt und Umfang der Abteilungen 3–5 läßt sich zum gegenwärtigen Zeitpunkt nichts Definitives sagen, da die Erforschung dieser einstweilen wenig bekannten Gebiete noch im Gange ist.

Die Editionsleitung

VORWORT

Die *Sakramentslitanei in D* von Leopold Mozart erscheint deshalb in der *Neuen Mozart-Ausgabe* (= NMA), und zwar im Supplement, weil Wolfgang Amadeus in der autographen Partitur Änderungen angebracht hat*. Im System der Hörner setzte er alle Wendungen, die über klingend *a'* hinausgehen – zum Vorteil der betreffenden Stellen – tiefer; der Klang wirkt dadurch homogener. Korrekturen finden sich in 37 (40?) Takten. In der Ausgabe sind die ursprünglichen Noten im Kleinstich wiedergegeben (siehe z. B. S. 19, Takte 49–53; Faksimiles aus dem Autograph mit Korrekturen W. A. Mozarts: Bl. 12^r, 16^r, 17^r, siehe S. XV–XVII). Die Komposition zählt überdies nicht nur zu den bedeutendsten und umfangreichsten Werken Leopolds, sondern verdient auch in der Hinsicht besonderes Interesse, daß sie dem Sohn zum Vorbild für dessen erste *Sakramentslitanei*, KV 125 (in: NMA I/2/1), gedient hat.

Die erste Seite des Autographs¹ bringt eine Datierung über die Zeit der Entstehung oder über den Abschluß der Komposition: im Monat April 1762. Wie auch von anderen Werken ließ Leopold auf eigene Kosten Stimmenabschriften anfertigen, die sein per-

sönlicher Besitz blieben. Entweder wollte er unberechtigte Kopierungen vermeiden, oder der Hofkapellmeister – zu dieser Zeit Johann Ernst Eberlin, auf den 1763 Josef Franz Lolli folgte – unterließ es, Auflostimmen zu bestellen². In der Folgezeit wurde das Werk im Salzburger Dom, wohl unter der Leitung des Komponisten, wenn diesen der Dienst als fürsterzbischöflichen Vizekapellmeister an das Dirigentenpult berief, „im Stundengebet“ zur Aufführung gebracht. Unter „Stundengebet“ ist aber nicht das Offizium zu verstehen, sondern das 40stündige Gebet, das im Salzburger Dom vom Palmsonntag bis zum Aschermittwoch abgehalten wurde; an den ersten drei Tagen wurde es mit einer *Sakramentslitanei* beschlossen³. In einem Brief, den Leopold Mozart am 14. Dezember 1774 aus München an seine Frau schrieb, heißt es⁴: „*Nun suche*

² Der Salzburger Domchor besaß Stimmenabschriften von nur vier Kompositionen Mozarts; siehe Walter Senn, *Der Catalogus Musicalis des Salzburger Domchors (1788)*, in: *Mozart-Jahrbuch 1971/72*, Salzburg 1972.

³ Siehe die im „Kirchen- und Hofkalender“ angekündigten Hoffeste, wiedergegeben vom Jahr 1757 bei Max Seiffert in: DTB IX/2, 1908, Vorwort, S. XVIII f. Vgl. auch die in den Tagebüchern Maria Anna (Nannerl) Mozarts und Johann Ferdinand von Schiedenhofens vermerkten Aufführungen von *Litaneien*, abgedruckt bei Hellmut und Renate Federhofer in: NMA I/2/1, *Litaneien*, Vorwort, S. VIII f.

⁴ Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (= Bauer-Deutsch), 4 Textbände, Kassel etc. 1962/63, Band I, Nr. 301, S. 505, Zeilen 24–31.

* Abweichend von der in der NMA sonst üblichen Praxis wurde der Kritische Bericht zum hier vorgelegten Werk aus naheliegenden Gründen in den Notenband selbst (S. 76 ff.) aufgenommen.

¹ Siehe dazu Walter Senn, *Das wiederaufgefundene Autograph der Sakramentslitanei in D von Leopold Mozart*, in: *Mozart-Jahrbuch 1971/72*, Salzburg 1972.

die 2 Lytanien de Venerabili, oder Vom Hochwürdigen Gut, so im Stundgebet gemacht werden, heraus. Eine von mir, es wird die Spartitur schon dabey liegen, ex D, die neuere, fangt an, die Violin und Baß: Staccatto, und kennst sie schon das 2^e violin hat bey dem Agnus Dei lauter dreyfache Noten. Dann des Wolffgangs seine grosse Litaney. Die Spartitur ist auch in blau Papier eingebunden dabey. NB sehe nach, ob alle Stimmen dabey sind, dann es werden diese 2 Lytanien am Neujahrstag im Stundgebet hier gemacht werden.“ Eindeutig ist Leopold Mozarts Beschreibung des eigenen Werkes, die sich nur auf die Litanei in D beziehen kann; es stimmen überein: die Tonart, D-dur, das Staccato der Streicher zu Beginn des Kyrie und in der zweiten Violine des Agnus Dei die „dreifachen Noten“, d. h. dreifach gestrichene Noten, also 32stel. Wolffgangs Werk ist ohne Zweifel mit dessen erster Sakramentslitanei, KV 125, identisch. Am 21. Dezember 1774 bestätigte Leopold Mozart seiner Frau den Empfang der Sendung⁵: „Deine Brief habe samt den 2 Lytanien und dem heutigen Brief erhalten.“ Ob eine Aufführung stattgefunden hat, ist in den folgenden Briefen nicht berichtet.

Die Stimmenabschrift, aus der in Salzburg und wohl auch in München musiziert wurde, muß als Verlust beklagt werden. Sie scheint, zusammen mit anderen Musikalien aus dem Nachlaß Leopolds, als Geschenk der Erbin, Nannerl⁶, in das einstige Augustiner Chorherrenstift Heilig Kreuz in Augsburg gelangt zu sein⁷.

Die autographe Partitur ging später in den Besitz des Sohnes über: Als Beweis sind die Korrekturen im System der Hörner anzusehen. Die Litanei dürfte zu jenen Noten gehört haben, die Wolfgang am 29. März 1783 aus Wien von seinem Vater erbeten hatte⁸; er schrieb: „und was wir halt noch gerne haben möchten“, d. i. für die sonntäglichen Aufführungen bei van Swieten, „wäre, einige von ihren besten kirchenstücken, mein liebster vater; — denn wir lieben uns mit allen möglichen Meistern

zu unterhalten; — mit alten und mit Modernen. — Ich bitte Sie also, uns recht bald etwas von ihnen zu schicken.“ Auf die Antwort des Vaters im verschollenen Brief vom 8. April ist aus dem nächsten Schreiben Wolffgangs, vom 12. April, zu schließen: Seine Kirchenwerke liegen auf dem Dachboden, der „Gusto“ habe sich geändert, und es sei jetzt zu kalt, um Noten herauszusuchen. Wolfgang wiederholt dann seinen Wunsch⁹: „wenn es wärmer wird, so bitte ich, unter dem dache zu suchen und uns etwas von ihrer kirchenmusik zu schicken; — sie haben gar nicht nöthig, sich zu schämen. — Baron von suiten und Starzer wissen so gut als sie und ich, daß sich der Gusto immer ändert.“

Leopold Mozart dürfte den Wunsch seines Sohnes erfüllt und ihm Kirchenkompositionen gesendet haben, darunter auch die Partitur der Litanei in D. Diese Annahme wird durch die Tatsache der Korrekturen bekräftigt, die der junge Mozart kaum unter den Augen des Vaters anzubringen gewagt hätte. Er beabsichtigte vielleicht die Aufführung des Werkes in einer Wiener Kirche und verbesserte aus diesem Anlaß die Stimmen der Hörner. Das Autograph dürfte dann in dessen Nachlaß verblieben und schließlich durch Constanze Nissen wieder nach Salzburg gelangt sein. 1852 tauchte es hier wieder auf: Ein Unbekannter verkaufte es dem Dommusikverein und Mozarteum für zwei Gulden. In diesem Jahr sah Otto Jahn, als er sich in Salzburg aufhielt, das Manuskript und schrieb über die Komposition¹⁰: „Bedeutender [als die für das Hornwerk geschriebenen Stücke] ist eine große Litanie de Venerabili vom April 1762, deren Originalmanuskript im Mozarteum aufbewahrt wird.“ Als sich Dommusikverein und Mozarteum im Jahre 1880 trennten, gingen alle Noten, die zur Kirchenmusik gehörten, in den Besitz des Domchors über; darunter war auch das Mozartsche Autograph, das Max Seiffert für seine Ausgabe *Ausgewählte Werke von Leopold Mozart*¹¹ — nach der Angabe Otto Jahns — wohl im Mozarteum vergebens suchte. Das Manuskript blieb verschollen, bis es der Herausgeber 1969 unter den Beständen des Salzburger Domchors entdeckte, als die nicht mehr für den praktischen Gebrauch dienenden Noten in das erzbischöfliche Konsistorialarchiv übertragen wurden.

*

⁵ Bauer-Deutsch I, Nr. 305, S. 508, Zeile 4.

⁶ Senn, *Zur Erbteilung nach Leopold Mozart*, in: *Neues Augsburger Mozartbuch* (= *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben*, Band 62/63), Augsburg 1962, S. 383 ff.

⁷ *Inventar über die auf dem Musik-Chore der Wallfahrtskirche zum Hl. Kreuz sich befindenden Musicalien und Instrumente* (Musikarchiv des Dominikanerklosters Heilig Kreuz in Augsburg, Signatur: 78). Hier sind zwei Sakramentslitaneien von Leopold Mozart verzeichnet, von denen Max Seiffert (DTB IX/2, 1908) nur mehr eine vorfand und die Litanei nach dieser Vorlage, die seither ebenfalls in Verlust geraten ist, veröffentlichte.

⁸ Bauer-Deutsch III, Nr. 734, S. 262, Zeilen 28–32.

⁹ Bauer-Deutsch III, Nr. 739, S. 264, Zeilen 12–15.

¹⁰ Otto Jahn, *W. A. Mozart*, Leipzig 1856, Band I, S. XXIV, 12.

¹¹ DTB IX/2, 1908.

Die Sakramentslitanei, *Litaniae de venerabili* (sc. *altaris Sacramento*), die zum Typus des Wechselgebetes gehört, ist für „pia exercitia“, für außerliturgische Andachten, bestimmt und nicht ein Bestandteil der offiziellen Liturgie. Der Text, der keine kirchliche Approbation erhalten hat, weist insbesondere hinsichtlich der Anzahl der Verse regionale und zeitliche Unterschiede auf. Im Bereich von Salzburg umfaßte er während des 18. Jahrhunderts 52 Verse, wie aus Kompositionen von Eberlin, Adlgasser, Michael Haydn, Leopold und W. A. Mozart zu ersehen ist. Jeder Vers besteht aus Anruf (Vokativ) und Bitte (Optativ). Bei dem bis ins Mittelalter zurückzuverfolgenden einstimmigen Absingen der Litanei wurden die Vokative von Vorsängern vorgelesen; darauf folgte der Chor der Gemeinschaft mit dem Optativ. Seitdem im 16. Jahrhundert die mehrstimmige Vertonung von Litaneien einsetzte, bildete der stereotype Wechselgesang das formale Problem der Gestaltung. Vokativ und Optativ wurden, um einer Monotonie zu entgehen, nicht mehr abgetrennt, sondern fortlaufend vertont. Die Übernahme der Kantatenform im 17. Jahrhundert brachte durch den Wechsel von Chor- und Solopartien neue Möglichkeiten für die Gestaltung. Musikalische Gesichtspunkte waren für die Gruppierung des Textes in mehr oder weniger selbständige Abschnitte maßgebend. Ein weiteres Kriterium für die Zusammenfassung der Verse war die Bestimmung der Litanei: ebenso wie es *Missae sollemnes* und *breves* gibt, wurden auch Litaneien für Kirchenfeste feierlicher und von größerer Ausdehnung komponiert, während Werke ohne Festcharakter kürzer und mit Zusammenfassung größerer Textpartien gestaltet sind.

In der Sakramentslitanei bietet sich inhaltlich eine zwar nicht symmetrische Dreiteilung an: Vers 1–9, mit Anrufungen an Gottvater, Sohn und Heiligen Geist, Vers 10–49, mit unterschiedlichen Vokativen, und Vers 50–52, mit Anrufungen an das Lamm Gottes. Während die Salzburger Komponisten den ersten und dritten Teil als selbständige Abschnitte vertonten, erhielt der Mittelteil keine einheitliche Gliederung; hier ragen drei Schwerpunkte heraus, die eine eindrucksvolle tonmalerische Ausdeutung erfuhren und mit anderen Versen nicht in Verbindung gebracht wurden: *Verbum caro factum*, *Tremendum* und *Viaticum*. Von der traditionellen *Pignus*-Fuge abgesehen, war die Zusammenfassung von Versen, bei denen mitunter der Optativ sogar fehlen konnte, dem Ermessen der Komponisten überlassen.

C. A. Rosenthal stellte bei der Untersuchung von Salzburger Sakramentslitaneien elf unterschiedliche Gruppierungen des Textes fest, die in vier bis neun musikalische Sätze aufgeteilt sein können¹². Leopold Mozarts Litanei in D, die dem feierlichen Typus (sollemnis) zugehört, ist in neun Abschnitte gegliedert: *Kyrie* – *Panis vivus* – *Verbum caro factum* – *Hostia sancta* – *Tremendum* – *Panis omnipotentia* – *Viaticum* – *Pignus* – *Agnus Dei*. Selbständige Sätze sind: *Kyrie* (Chor), *Panis vivus* und *Panis omnipotentia* (Arien mit opernhafem Gepräge), *Pignus* (Chor) und *Agnus Dei* (Soli und Chor). Mit einem Halbschluß endigen die zwar motivisch selbständigen langsamen Chorsätze in Molltonarten: *Verbum caro factum*, *Tremendum* und *Viaticum*. Einen Komplex bilden *Verbum caro factum*, das zu *Hostia sancta* (Soli und Chor) überleitet; daran schließt *Tremendum* ohne Zäsur an.

In diesem Werk dominiert das Orchester¹³. Vor allem sind die symphonisch orientierten Sätze (Allegro des *Kyrie*, *Panis vivus* und *Panis omnipotentia*) auch hinsichtlich der Melodik instrumental konzipiert. Ihre Anlage gleicht der einer Sinfonie mit eingebautem Chor bzw. hinzugefügtem Sologesang. Die Hauptstimme liegt aber nicht im vokalen Bereich, sondern ist dem Orchester anvertraut. Das Streben nach einer Konzentration offenbart sich in diesen Sätzen durch einen auf die Sonatenform hinweisenden Aufbau. Nur in den drei langsamen Sätzen und in der Fuge des *Pignus*, die ein Prunkstück süddeutsch-salzburgischer Kontrapunktik ist, tritt das Orchester zurück oder hat, wie im *Tremendum*, tonmalerische Funktion. Der Tradition verpflichtet ist auch das sanfte Ausklingen des figurationsreichen *Agnus Dei* im Piano.

Leopold Mozart hat in diesem Werk seine Meisterschaft als Kirchenkomponist unter Beweis gestellt. Er überrascht durch Einfallsreichtum und durch die Ausgewogenheit der Sätze. In dieser Litanei spricht nicht der nüchterne „Hofkomponist“, wie er sich in manchen schwächeren Werken präsentiert, die zu einem mehr oder weniger abfälligen Gesamturteil über ihn geführt haben. Hier ist er ein Meister, der die Stilmittel seiner Zeit, in denen auch italienische Anregungen auffallen, souverän beherrscht. Dem Frömmigkeits- und Liturgie-Ideal der Zeit entspricht es, wenn die Litanei, abgesehen von den langsamen textausdeutenden Tuttiisätzen, das Ge-

¹² C. A. Rosenthal, *Mozart's Sacramental Litanies and their Forerunners*, in: *The Musical Quarterly* 27, 1941, S. 440.

¹³ Siehe dazu die ausführlichere Besprechung bei Senn, *Das wiederaufgefundene Autograph . . .*, a. a. O.

präge weltlicher Musik beherrscht und von einem freudigen, lebensbejahenden Gefühl getragen ist. Insbesondere die Arien klingen wie ein Jubelgesang und nicht wie ein demütiges, unterwürfiges Flehen, wie es dem Sinn der Worte entsprechen würde.

Bisher galt Leopold Mozarts Sakramentslitanei in C¹⁴ als Vorbild für das gleichnamige Werk des Sohnes KV 125¹⁵. Schon äußere Gründe lassen aber einen Vergleich nicht zu: Die Komposition Leopolds ist nach dem „Brevis“-Typus gestaltet, während es sich bei KV 125 um eine breitangelegte, feierliche Litanei handelt (sollemnis). Sucht man jedoch nach Übereinstimmungen mit der Litanei in D, so zeigen sich folgende Ergebnisse: Der Text ist in beiden Werken in neun gleichlautende Abschnitte gegliedert. Seine Verteilung auf Chor und Soli verläuft mit Ausnahme des *Kyrie* analog. Leopold beginnt diesen Satz mit einem *Adagio maestoso*, das Wolfgang in den Verlauf des *Molto-allegro*-Satzes, nach dem Orchestervorspiel, hineinstellt; Einschübe von Solostimmen in KV 125 fehlen in der Komposition des Vaters. In der weiteren Folge herrscht völlige Übereinstimmung: *Panis vivus*, Arie für Sopran – *Verbum caro factum*, Chor – *Hostia sancta*, Soli und Chor in gleicher Verteilung (Solo – Chor – Solo – Solo – Chor – zwei Solostimmen, z. T. im Duett, die in analoger Weise die Worte in Polytextur vortragen) – *Tremendum*, zweiteilig, Chor – *Panis omnipotentia*, Arie für Tenor – *Viaticum* und *Pignus*, Chor – *Agnus Dei*, zweiteilig, Soli und Chor. Die Reihenfolge der Tonarten ist bis auf den zweiten und dritten Satz, die bei Leopold in der Unterdominante und deren Parallele und bei Wolfgang in der Dominante und deren Parallele geschrieben sind, identisch. Überall dort, wo der Vater mehrere Vokative zusammenfaßte und die Optative übergang – was im freien Ermessen des Komponisten lag (s. o.) – folgte Wolfgang dessen Beispiel. Nur drei Textworte sind unterschiedlich geschrieben: Vers 10, „*de caelis*“ (Leopold), „*de coelo*“ (Wolfgang), Vers 31, „*super omnia miraculum*“ (Leopold), „*supra omnia miracula*“ (Wolfgang, im Basso „*miraculum*“).

Der Sohn übernahm nicht nur die äußere Gestaltung der Litanei in D, sondern empfing von diesem Werk – wohl unbewußt – Anregungen aus dem Deklamationsrhythmus. In etwa hundert Takten ist eine mehr oder weniger starke Abhängigkeit

festzustellen¹⁶. Es liegen offenbar Gedächtnisreminiszenzen vor, die beim jungen Mozart bisweilen anzutreffen sind.

*

Die Edition der Sakramentslitanei in D stützt sich auf das Autograph; Stimmenabschriften konnten nicht festgestellt werden. Das Autograph ist keine Reinschrift, sondern eine erste Niederschrift, bei der, von Orchestervor- und Zwischenspielen abgesehen, zunächst nur der Instrumentalbaß und die Singstimmen notiert und dann das Orchester nachgetragen wurde; reichte bei Figurationen in der ersten oder zweiten Violine der Platz nicht mehr aus, so schrieb Mozart die restlichen Noten in den nächsten Takt und markierte den Taktstrich durch eine Schlinge (z. B. Bl. 24^r, 43^v; siehe S. XVIII, XIX). Das Schriftbild ist von einer bemerkenswerten Klarheit; Streichungen und Rasuren finden sich nur äußerst selten. Mit Ausnahme einiger Flüchtigkeiten in der Bogen- und Bogen- (siehe den Kritischen Bericht auf S. 77 f. dieses Bandes) ist die Niederschrift sorgfältig. Bindebögen werden entgegen der Schreibgewohnheit der Zeit häufig in Singstimmen eingezeichnet; sie kommen auch innerhalb der Melismen vor, offenbar um die Gliederung kleiner musikalischer Einheiten hervorzuheben¹⁷.

Der barocken Tradition der Aufführungspraxis des Salzburger Doms entsprach die Hinzuziehung von drei Posaunen, die im Tutti mit Alto, Tenore und Basso colla parte geführt wurden. Da aber in der Partitur der Sakramentslitanei ein derartiger Vermerk fehlt, wurde von einer Ergänzung dieser Stimmen abgesehen.

Der Instrumentalbaß wurde in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, wie aus Aufführungsmaterial hervorgeht, von Fagott und Kontrabaß ausgeführt. Die Mitwirkung des Violoncello ist nicht gesichert¹⁸. Wenn im Tutti Basso bzw. Tenore und Alto einsetzen, steht die jeweils tiefste Singstimme im System Bassi ed Organo. Diese Stellen werden ohne Bassi ausgeführt. Die originale Notierung, Tenor-, Alt- oder Sopranschlüssel, wird in der Ausgabe in den Baß- oder Violinschlüssel übertragen. Wenn in Orchestervorspielen die Viola als tiefste Stimme ge-

¹⁶ Eine Gegenüberstellung ähnlicher Gestaltungen siehe bei Senn, *Das wiederaufgefundene Autograph* . . . , a. a. O.,


¹⁷ Z. B. S. 8, Takt 33, Sopran, Basso; S. 18, Takte 42–44, Sopran; S. 21, Takte 77–79, 80–82, Sopran; S. 26, Takte 20, 22, Sopran; S. 29, Takt 45, Tenore; S. 30, Takte 51–53, Basso; S. 41 f., Takte 24, 25, Tenore; S. 43, Takt 47, Tenore; S. 47, Takte 85, 86, 90–92, Tenore.


¹⁸ Vgl. Senn in: NMA I/1/Abteilung 1, *Messen · Band 1*, Vorwort, S. XVII.




¹⁴ Hrsg. von Max Seiffert, a. a. O., S. 188–254.

¹⁵ Z. B. heißt es in KV⁶: „*Wolfgang hat die erste seiner beiden Litaneien nach dem (weit übertroffenen) Muster einer Litanei Leopolds*“, jener in C-dur, „*komponiert*“.

führt und diese im System Bassi ed Organo im Alt-schlüssel eingetragen ist, setzen die Bassi ebenfalls aus¹⁹. Das Pausieren der Bassi zeigt der Vermerk „senza B.“, das Wiedereinsetzen „con B.“ an. Fehlen am Satzbeginn dynamische Zeichen, ist nach alter Praxis der Fortecharakter als selbstverständlich vor-auszusetzen. Bei Tutti-Einsätzen sowie bei instrumentalen Vorspielen wurde daher *f* nachgetragen. Die ebenfalls fehlende Anfangsdynamik für Solostimmen ist jedoch nicht ergänzt worden. Die Vorzeichnung *fp* verwendete Mozart sowohl im üblichen Sinn als ein mehr oder weniger rasches Übergehen von Forte zu Piano als auch im Verlauf von Forteabschnitten für eine stärkere Akzentuierung. Von einer Berichtigung zu *sf* wurde aber abgesehen (vgl. S. 40, Takte 1, 2, 8, 9; S. 41, Takte 15, 18).

Im Autograph abgekürzt notierte Tonwiederholungen, , wurden ohne Vermerk ausgeschrieben. Doppelte und dreifache Abbreviaturen,

, bedeuten, auch wenn sie doppelt be-

halten sind, weder Doppel- oder Tripelgriffe noch Divisi-Spiel, sondern sind als aufeinanderfolgende Noten aufzulösen, die sich nach der vorhergegangenen Figuration richten und diese fortsetzen (vgl. Autograph, Bl. 43^v = S. XIX). Die durch den im System von Violino II angebrachten Vermerk *unisono* geforderte Parallelführung mit Violino I wurde aufgelöst und im Kritischen Bericht vermerkt (siehe S. 77). Zwei- oder mehrstimmige Akkorde in Violino I und II sind in der Vorlage teils einfach teils doppelt behalst. Da Mozart eine Teilung nicht beabsichtigte, ist die Behalsung vereinheitlicht. Die im Autograph auf einem System paarig notierten Hörner werden in der Ausgabe bis zum Abstand einer Oktav doppelt behalst, bei größeren Intervallen jedoch an einen Hals gesetzt. Die alte abgekürzte Notierung, daß Augmentationspunkte über den Taktstrich reichen, oder das Überbinden zur nächsten Notengruppe (z. B. ) anzeigen, wurde der heutigen Schreibweise entsprechend aufgelöst. Die Verbindung von Halte- und Bindebogen wird in der alten Form () wiedergegeben, auch wenn Halte- und Bindebogen kombiniert auftreten (). Von einer schematischen Ergänzung fehlender Bindebogen wurde abgesehen. In Vokal- und Instrumentalstimmen sind Bögen dann ergänzt, wenn sie in analog geführten Stimmen des gleichen Taktes oder in Paralleltakten erschei-

nen. In Singstimmen eingezeichnete Bögen wurden bei analogen Wendungen auf die Instrumente übertragen, nicht aber umgekehrt. Die in der Quelle durch *S.* angedeuteten Solohinweise sind ausgeschrieben und ohne typographische Unterscheidung gerade gesetzt.

Der als Artikulationszeichen gebrauchte Strich, der sich, flüchtig geschrieben, der Punktform nähert, ist nicht schematisch als Staccato aufzufassen. Er wird von Leopold Mozart²⁰ als das „Abstoßen“ eines Tones erläutert und hat vorwiegend die Bedeutung „non legato“ oder als leichter Akzent. Striche über Noten der Singstimmen zeigen eine deutlichere Silbenartikulation und kaum eine Verkürzung der Notenwerte an. In der Orgelstimme kann der Strich die Bezifferung „1“ ersetzen, d. h. *Tasto solo*²¹; mitunter kann er zugleich das Abstoßen des Tones anzeigen. Im Notentext wird die Deutung des Strichs als „1“, da es sich um eine Interpretation des Herausgebers handelt, grundsätzlich in eckiger Klammer ergänzt, auch wenn keine Doppelbedeutung, „1“ und Akzent, sinngemäß anzunehmen ist. Einheitlich als Punkte wiedergegeben werden Artikulationszeichen, die über Noten unter einem gemeinsamen Bogen stehen (S. 3, Takte 1, 2, 3; S. 10, Takte 46, 47, 48; S. 22, Takt 88; S. 40, Takte 4, 6; S. 42, Takte 25, 36; S. 43, Takt 42).

Nach dem heutigen Gebrauch überflüssige Vorsichtsvorzeichen wurden ohne Anführung im Lesartenverzeichnis eliminiert. Akzessorische Vorzeichen können im Autograph auch für den folgenden Takt gelten oder nur in einem System der Partitur angebracht sein. Ergänzungen erfolgen im Kleinstich.

Die Bezifferung des Basso continuo steht im Autograph meist unterhalb, zum Teil auch oberhalb des Systems für Organo. Gelegentlich fehlende Bezifferungen und Verlängerungsstriche, die ein Liegenlassen des Akkordes bedeuten, wurden in eckigen Klammern ergänzt. Die in der Vorlage nicht einheitliche Kennzeichnung von Alterierungen ist normalisiert.

Nicht ausgeschriebene Wiederholungen des Worttextes, die durch das Zeichen —:— angezeigt sind, wurden stillschweigend ergänzt. Die Recht-

¹⁹ Z. B. S. 6 f., Takte 21, 22, 25, 26; S. 15, Takte 3, 4, 5, 7, 8, 9.

²⁰ Leopold Mozart, *Gründliche Violinschule*, Augsburg 1787, S. 45.

²¹ Vgl. dazu Federhofer, *Striche in der Bedeutung von „tasto solo“ oder der Ziffer „1“ bei Unisonostellen in Continuo-stimmen*, in: *Neues Augsburger Mozartbuch* (= *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben*, Band 62/63), Augsburg 1962, S. 497 ff.

schreibung richtet sich in Übereinstimmung mit der Veröffentlichung der Litaneien in der NMA²² nach den liturgischen Vorlagen.

*

Der Herausgeber hat die angenehme Pflicht, seinen besonderen Dank für das ihm erwiesene freundliche Entgegenkommen bei den Vorbereitungen der

Veröffentlichung auszusprechen: Sr. Exzellenz dem hochwürdigsten Herrn Erzbischof Dr. Karl Berg, Salzburg; Herrn Professor Dr. Hellmut Federhofer, Mainz; den Herren der Editionsleitung, Dr. Wolfgang Rehm, Kassel, und Dr. Wolfgang Plath, Augsburg, sowie Herrn Karl Heinz Füssl, Wien, der die Korrekturen mitgelesen hat.

Sistrans bei Innsbruck, im Dezember 1972

Walter Senn

²² Hellmut und Renate Federhofer, a. a. O., Vorwort, S. XVIII.

Cyrtania de Venerabili: 3. Temp: c. Mozart. nel mese Aprile 1782.

Cyri-e e-lei-se

adagio maestoso

DOM-MUSIK-SALZBURG MOZARTSTIFTUNG

Blatt 1^r des Autographs im Besitz des Domchors in Salzburg. Vgl. Seite 3, Takte 1-4, 1. Hälfte

4

Handwritten musical score on five staves. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The lyrics are written in a stylized, cursive script below the notes.

Lyrics (transcribed from the image):

Kyrie eleison e lei=son eleison e lei=son eleison
 Kyrie eleison e lei=son eleison e lei=son eleison
 Kyrie eleison e lei=son eleison e lei=son eleison
 Kyrie eleison e lei=son eleison e lei=son eleison
 Kyrie eleison e lei=son eleison e lei=son eleison

12

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key annotations include:

- Staff 2: *2. Copy*
- Staff 3: *hi*, *na*, *na*, *na*
- Staff 4: *na*
- Staff 5: *na*
- Staff 6: *na = ge*, *na = cri = vivin*, *na = luti = oblatio*
- Staff 7: *na*
- Staff 8: *na*
- Staff 9: *na*, *na*, *na*, *na*

The score shows significant corrections and additions, particularly in the lower staves, with some notes crossed out and new ones written in.

Blatt 12r des Autographs mit Korrekturen W. A. Mozarts in den Hörnern. Vgl. Seite 18-19, Takte 47-52.

Handwritten musical score for horn, featuring lyrics and performance markings. The page contains ten staves of music. The lyrics are: "Veni o Maria, Mater Dei, tu sola inter sanctos, tu sola inter sanctos, tu sola inter sanctos, tu sola inter sanctos, tu sola inter sanctos, tu sola inter sanctos, tu sola inter sanctos, tu sola inter sanctos, tu sola inter sanctos, tu sola inter sanctos." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "pia." and "poco adagio". There are also handwritten annotations like "Veni o Maria" and "Mater Dei" written above the notes.

Blatt 16r des Autographs mit Korrekturen W. A. Mozarts im System der Hörner. Vgl. Seite 23, Takte 6, 7, und Seite 24, Takte 1-4, 1. Hälfte.

Handwritten musical score for horns, page 25. The score consists of multiple staves. The top staves contain complex musical notation with many notes and rests, some with dynamic markings like *mf* and *f*. Below these are staves with lyrics in Latin: *lo = = pia*, *Anta Calix*, *Be = nedi = omis*, and *ni = se =*. The bottom staves show more musical notation, including notes and rests, with dynamic markings like *f*.

Blatt 17r des Autographs mit Korrekturen W. A. Mozarts im System der Hörner. Vgl. Seite 25, Takte 10–15, 1. Hälfte.

Handwritten musical score on page 24. The page contains several staves of music. The top staff shows a vocal line with lyrics: "re = re nobis". Below it, another staff has lyrics: "plum et Augu = Nipina Mys = sterium, Clernacu". Further down, there are more staves with lyrics: "mor = talis = fatio nips". The bottom staff includes the number "6" and a treble clef. The handwriting is in ink on aged paper.

Handwritten musical score on a page with ten staves. The notation is dense and includes various dynamic markings such as *p*, *f*, *pizz*, *arco*, and *forz.*. The score is written in a cursive, handwritten style. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is highly detailed, with many notes and rests. The second staff has a *forz.* marking above it. The third staff has a *pizz.* marking. The fourth staff has a *forz.* marking. The fifth staff has a *pizz.* marking. The sixth staff has a *forz.* marking. The seventh staff has a *pizz.* marking. The eighth staff has a *forz.* marking. The ninth staff has a *pizz.* marking. The tenth staff has a *forz.* marking. The score is written in a cursive, handwritten style.

Blatt 43v des Autographs. Vgl. Seite 65, Takte 13-16.