

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 1a:

LAURETANISCHE LITANEI IN ES VON LEOPOLD MOZART



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK

1990

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie X

Supplement

WERKGRUPPE 28: BEARBEITUNGEN, ERGÄNZUNGEN
UND ÜBERTRAGUNGEN FREMDER WERKE
ABTEILUNG 3-5: SONSTIGE BEARBEITUNGEN,
ERGÄNZUNGEN, ÜBERTRAGUNGEN
BAND 1a:
LAURETANISCHE LITANEI IN ES VON LEOPOLD MOZART

VORGELEGT VON ERNST HINTERMAIER



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK

BA 4609

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

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

Die Editionsarbeiten der „Neuen Mozart-Ausgabe“
werden gefördert durch:

Stadt Augsburg

Stadt Salzburg

Land Salzburg

Stadt Wien

Konferenz der Akademien der Wissenschaften
in der Bundesrepublik Deutschland,
vertreten durch die

Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz,
aus Mitteln des

Bundesministeriums für Forschung und Technologie, Bonn, und des
Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft und Kunst
Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik
Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, Wien

INHALT

Zur Edition	VII
Vorwort	IX
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs	XIV
Faksimile: Blatt 24 ^r des Autographs	XV
Faksimiles: Erste Seiten der Stimme <i>Violino 1^{mo}</i> bzw. <i>Viola 1^{ma}</i> aus dem originalen Aufführungsmaterial	XVI
Faksimiles: Autographe Stimme <i>Viola</i> (= Agnus Dei, 2. Fassung) und von W. A. Mozart geschriebene Stimme <i>Oboa solo</i> (= Agnus Dei, 3. Fassung)	XVII
Litaniae Lauretanae B.M.V. für Soli, Chor und Orchester	
Kyrie (Coro)	3
Sancta Maria (Soli e Coro)	24
Speculum justitiae (Soli).	44
Salus infirmorum (Coro).	54
Regina angelorum (Soprano solo e Coro).	63
Agnus Dei (Alto solo e Coro)	79
Kritischer Bericht	
Abkürzungsverzeichnis	98
I. Quellen	99
II. Lesartenverzeichnis	100

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: Kirchenkonzerte (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 Zutat 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-Bezifferung sowie Akzidenzien vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. Bei den Ziffern bilden diejenigen zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. eine Ausnahme: Sie sind stets kursiv gestochen, wobei die ergänzten in kleinerer Type erscheinen. In der Vorlage 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. ,  statt , ); 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 ,  etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[]“ 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

Band 1a: *Lauretanische Litanei in Es* von Leopold Mozart

Über den weiteren 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 Editionsleitung hat sich entschlossen, auch Leopold Mozarts Lauretische Litanei in Es im Supplement der *Neuen Mozart-Ausgabe* (= NMA) in Erstedition vorzulegen, da Wolfgang Amadeus Mozart für den letzten Satz dieser Litanei eine dritte Fassung der Solostimme beisteuerte und sie auf dem gleichen Einzelblatt notierte, auf dem sein Vater Leopold zuvor bereits die zweite Fassung der Solostimme zu Papier gebracht hatte*.

War die ursprüngliche erste Fassung der Solostimme für Altposaune bestimmt (vgl. das Faksimile auf S. XV), so ersetzte sie Leopold Mozart (mit größter Wahrscheinlichkeit nach Ausscheiden des Hofposaunisten Thomas Gschlatt¹ aus dem Salzburger Hofdienst im Mai 1769) durch eine ihr von der Stimmlage her adäquate Viola-Solostimme² (vgl. das Faksimile auf S. XVII). Sehr wahrscheinlich hatte Leopold Mozart bei dieser Gelegenheit auch eine Erweiterung

des instrumentalen Klangkörpers um zwei Oboen und zwei Hörner in fast allen Sätzen vorgenommen (siehe unten).

Die dritte Fassung der Solostimme – nun für Oboe – brachte Wolfgang Amadeus Mozart nach der zweiten zu Papier (vgl. das Faksimile auf S. XVII). Vieles spricht dafür, daß sie für den spätestens im Monat Juni 1774 als Hofoboist in Salzburger Dienste getretenen Ignaz Malzat (1757–1804) gedacht war, der nicht nur als ausgezeichneter Oboist, sondern auch als respektabler Komponist hervortrat und nur ein Jahr jünger als Mozart war. Die zahlreichen Kadenzen des *Agnus-Satzes*, gerade in Verbindung mit dem Vokalsolisten, setzen Virtuosität und große Musikalität auf dem Instrument voraus. Da auch der Befund von Mozarts Autograph eine Datierung in die Jahre 1773/74 (spätestens) zuläßt, müßte diese dritte Fassung der Solostimme für Oboe im Sommer 1774 entstanden sein. Die Möglichkeit, daß sie Mozart später vielleicht für die Hofoboisten Giuseppe Ferlendis (1777/78) oder nach der Rückkehr aus Paris für Joseph Fiala eingerichtet hat, kann aufgrund des Handschriftenbefundes ausgeschlossen werden.

Sind in der zweiten Fassung gegenüber der ersten nur geringfügige Änderungen festzustellen, so sind die Eingriffe in der dritten Fassung vielfältiger und zeugen von Mozarts Vermögen, den Dialog zwischen beiden Solostimmen durch kleinste Nuancen akzentuierter und belebter zu gestalten.

Im einzelnen finden sich in der zweiten Fassung folgende Abweichungen:

In Takt 16, 18 und 98 wird die erste Achtelnote durch zwei Sechzehntel ersetzt, wodurch der eher starre Sextakkord Belebung erfährt. In Takt 20, 21 und 100 verstärkt Leopold Mozart durch Oktavierung (und in Takt 100 zusätzlich durch Synkopierung) die drängende Unruhe unmittelbar vor den Kadenzen. In Takt 46 bis 48 wird eine sinnvollere Stimmführung im Dialog mit der Solostimme erzielt.

Die Abweichungen der dritten Fassung von der ersten bzw. zweiten sind, abgesehen von der nahezu durchgehenden Oktavierung, im einzelnen:

Die Takte 24 bis 27 zeigen die interessantesten und gravierendsten Korrekturen der väterlichen Vorlage darin, daß Wolfgang nicht nur geschickter durch Wegfall der Terz den Einsatz des Alt hervorzuheben, sondern auch den Dialog durch Gegenbewegung zu beleben weiß. In den Takten 35, 36, 58, 88 bis 90 wird das Solo-Instrument unisono mit der ersten Ripien-

* Abweichend von der in der NMA sonst üblichen Praxis wurde der Kritische Bericht zu dem hier vorgelegten Werk aus naheliegenden Gründen in den Notenband selbst (S. 98 ff.) aufgenommen.

¹ Thomas Gschlatt (um 1723–1806) trat im April 1756 als Hofposaunist in Salzburger Dienste. Er gehörte offenbar zum näheren Bekannten- und Freundeskreis der Familie Mozart, da Leopold Mozart bei dessen Vermählung 1758 als Trauzeuge fungierte. Auch in Marpurgs *Nachricht* [...] 1757 stellte Leopold Mozart anerkennend fest: „[...] ein großer Meister auf seinem Instrument, dem es sehr wenig gleich thun werden.“ Erfolglos verlaufene Gehaltsverhandlungen mit dem Hof bewogen Gschlatt, im Jahre 1769 seine Salzburger Dienste aufzukündigen, um die Thurmermeisterstelle in Olmütz zu übernehmen, wo er im Jahre 1806 starb.

Er zählte zu Salzburgs „vornehmsten Virtuosen“. Seine kompositorisch tätigen Salzburger Kollegen versäumten denn auch nicht, sein virtuoseres Spiel auf einem zur damaligen Zeit nicht eben mehr modernen Instrument in ihren Kompositionen zu nutzen. Als prominentestes Beispiel sei hier die Baßarie des *Eifrigen Christen* in Wolfgang Amadeus Mozarts *Die Schuldigkeit des Ersten Gebots* KV 35 angeführt, in der Mozart Gschlatts Fähigkeiten voll zu nutzen wußte. (Ernst Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal*, Phil. Diss. Salzburg 1972, mschr.)

² Ein weiteres Beispiel dafür, daß man nach dem Weggang Gschlatts eine Komposition der neuen Situation anpassen mußte, läßt sich für eine Sakramentslitanei von Anton Kajetan Adlgasser (Konsistorialarchiv [Dommusikarchiv] Salzburg, Signatur: A 6) beibringen. Auch dort ist es ein Solo im *Agnus Dei*, das Adlgasser zunächst für Solo-Altposaune setzte und dann der Flöte zuwies. Allerdings berücksichtigte Adlgasser – das Einlageblatt im Stimmenmaterial ist im Autograph erhalten – wenig die Eigenart der Flöte, sondern oktavierte lediglich Note für Note.

Aber auch der umgekehrte Fall läßt sich belegen. In einer Sakramentslitanei von Johann Ernst Eberlin waren zwei Sätze zunächst für Oboe solo und Flauto solo bestimmt gewesen (Konsistorialarchiv [Dommusikarchiv] Salzburg, Signatur: A 404); als Thomas Gschlatt zur Verfügung stand, arbeitete sie Eberlin, im ersten Fall sogar durchgreifend, für den neuen Hofposaunisten um.

Oboe geführt. Den beiden ersten und den letzten Takten haftet der Charakter von Stichnoten unmittelbar vor den Solo-Einsätzen an. Takt 58 bringt ein anmutiges Ausschwingen des Solo-Instruments im Unisono mit Violinen und Oboen. Takt 38 nimmt das Altsolo imitatorisch ohne Diminution vorweg und lockert dadurch die beiden übergebundenen etwas monotonen Noten auf; beide Achtelnoten sind außerdem ein sinnvoller Kontrast zur Pause im Alt. In den Takten 40 und 41 finden sich Abweichungen, die wiederum einer größeren Geschmeidigkeit und inneren Logik des musikalischen Dialoges zwischen den Solisten dienlich sind. Das Herausführen beider Solisten aus dem Einklang in Verbindung mit den Hörnern ist satztechnisch korrekter und dezenter. In Takt 46 übernimmt Mozart die zweite Fassung des Vaters, führt den melodischen Bogen in den folgenden Takten dann aber in Anlehnung an die erste Fassung instrumentengemäßer weiter, um ihn schließlich ruhiger in die Kadenz einmünden zu lassen. In den Takten 73 und 74 bedingt die Oktavierung des Solo-Instruments und die dadurch entstehende enge Lage mit den Ripien-Oboen eine intensive Spannung, die durch den Text „exaudi“ (erhöre uns) ausdeutend wirkt. Die Variante der zweiten Fassung in Takt 98 wird erst hier übernommen und nicht schon in den Takten 16 bzw. 18. Schließlich wählt Mozart in den Takten 100 und 101 den satztechnisch korrekten und vorbereiteten Eintritt in die Kadenz auf g'.

*

Die Überlieferung des Werkes in seinen Quellen darf als geradezu ideal und im Hinblick auf Leopold Mozarts Gesamtœuvre als einmalig bezeichnet werden, weil sowohl Autograph (allerdings ohne die einleitenden vierzehn Takte des *Kyrie*) als auch authentisches Stimmenmaterial erhalten geblieben sind. Lediglich aufgrund der Tatsache, daß aus ihnen mehrere Fassungen des Werkes hervorgehen, bedarf es einer umfassenderen Quellenkritik, wobei vielleicht doch nicht alle in diesem Zusammenhang sich ergebenden Fragen endgültig beantwortet werden können. Eine zusammenfassende Erörterung der Problematik sei im folgenden versucht:

Eher unproblematisch scheinen die oben erörterten drei Fassungen der Solostimmen im *Agnus Dei* zu sein. Hingegen ergeben sich in der Gegenüberstellung von autographischer Partitur (= Quelle A) und authentischem Stimmenmaterial (= Quelle B) mindestens zwei Fassungen, die sämtliche Sätze des Werkes

betreffen. Die spätere Fassung weist eine Vergrößerung des instrumentalen Klangkörpers um zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Violinen bei vermutlich gleichzeitiger Verminderung um erste und zweite Posaune in den Solo-Abschnitten auf. Eine weitere Fassung, die ebenfalls mehrere Sätze betrifft, wird im Instrumentenvorsatz der autographen Partitur selbst durch die Ossia-Vermerke *Trombone 1^{ma} o Alto Viola* bzw. *Trombone 2^{da} o Tenore Viola* angedeutet. Sie ließ sich ad hoc mit Hilfe der Posaunenstimmen von Quelle B realisieren. Auf die Ripien-Baßposaune selbst konnte verzichtet werden.

Die erste, ursprüngliche Fassung geht einerseits aus der autographen Partitur selbst und andererseits aus dem älteren Stimmenmaterial hervor: Zum vierstimmigen gemischten Vokalsatz in mehr oder weniger ausgedehnten Soli-Tutti-Abschnitten und zur mehrfach besetzten Generalbaßgruppe treten zwei Violinen und zwei Posaunen (Alt- und Tenorposaune), letztere in den Tutti-Sätzen und -Abschnitten um eine Baßposaune vermehrt. Diese Besetzung ist im Fall des *Kyrie*- bzw. *Speculum*-Satzes relativ selten anzutreffen, da hier die beiden Posaunen die Funktion von Alt- und Tenorviola nicht nur im colla-parte-Satz der Tutti-Abschnitte übernehmen, sondern auch in rein instrumentalen und solistischen Abschnitten als Mittelstimmen im traditionellen fünfstimmigen Streichersatz die Violinen ersetzen³. In der Regel sind Violinen und Posaunen im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts nur in Tutti-Abschnitten gleichzeitig colla parte geführt.

Die zweite Fassung wird, wie bereits erwähnt, durch die wahlweise Verwendung von Posaunen und Violinen im Instrumentenvorsatz der autographen Partitur zum ersten Satz angedeutet. Beide Posaunenstimmen können durch Alt- und Tenorviola ersetzt werden. Der dadurch entstehende fünfstimmige Streichersatz, der die beiden Violinen gewöhnlich im Alt- und Tenorschlüssel notiert, ist in Salzburgs Kirchenmusik stark verwurzelt und war bei Heinrich Ignaz Franz Biber und Georg Muffat, aber auch noch bei Matthias Sigismund Biechteler und Carl Heinrich Biber die Norm. Die notierte Baßposaune in den Tutti-Abschnitten bzw. -Sätzen wird in diesem Besetzungsvor-

³ Johann Ernst Eberlin (1702–1762), Leopold Mozarts Berufsskollege, greift diese Besetzung gelegentlich ebenfalls auf, wie z. B. in Meßkompositionen. Allerdings ist dort die solistische Verwendung der beiden Posaunen in Verbindung mit den Violinen nur in kurzen Abschnitten anzutreffen, keinesfalls aber in dem Ausmaß wie bei Leopold Mozart. (Heinz Josef Herbolt, *Die Messen des Johann Ernst Eberlin*, Phil. Diss. Münster 1961, mschr., Nr. 20, 25, 26 u. a.)

schlag wohl nicht zu realisieren sein. Die Stimme selbst ist in den übrigen Bassi der Continuogruppe ausreichend kräftig vertreten.

Die dritte Fassung des Werkes erfuhr eine instrumentale Erweiterung um zwei Oboen und zwei Hörner. Im Zuge dieser Ausweitung wurden nun auch die obligaten Alt- und Tenorposaunen durch Violon (beide im Altschlüssel) ersetzt. Fest steht, daß die beiden Hornstimmen und die beiden Violonstimmen vom Kopisten Estlinger zu einem späteren Zeitpunkt in einem Arbeitsgang geschrieben wurden, obwohl er Papier mit der gleichen Wasserzeichenmarke verwendete (vgl. das Faksimile auf S. XVI). Zweifelsohne hat Leopold Mozart seine beiden Oboenstimmen für diese Revision des Werkes geschrieben.

Daß diese Erweiterung des Instrumentariums im Zusammenhang mit dem durch den Abgang Gschlatts bedingten Ersatz der Alt-Soloposaune durch die Viola-Solostimme erfolgte, ist denkbar, allerdings fehlen dafür schlüssige Beweise.

Nicht recht glaubhaft erscheint uns indes, daß Viola I/II und Posaune I/II im *Kyrie* in den Solo-Abschnitten und im *Speculum* nach dieser Ausweitung unisono geführt werden sollen. Was für Tutti-Abschnitte unproblematisch und aus der Tradition heraus belegbar erscheint, kann wahrscheinlich für diese beiden Sätze nicht in Anspruch genommen werden.

Eine weitere Variante, die nachträglich von Leopold Mozart für den *Salus*-Satz in den Violon angeboten wurde, dürfte sicherlich im Zusammenhang mit einem späteren Anlaß stehen, vielleicht im Zusammenhang mit Wolfgangs Oboenfassung, die eine Generalrevision des gesamten Werkes bewirkt haben mag. Die Rötel-Anmerkung *Colla Viola I^a in Viola II* stammt zweifelsohne von Leopold Mozart, so daß diese lediglich einen Satz betreffende Fassung später als die erweiterte, alle Sätze betreffende Fassung entstanden sein muß.

*

Die Entstehung des Werkes in seiner ersten Fassung fällt mit Sicherheit in den Zeitraum April 1756 bis Mai 1769, da der Posaunist Thomas Gschlatt in dieser Zeit in Salzburg tätig war. Dieser Zeitraum läßt sich vermutlich aber sogar auf die letzten 50er, höchstens die frühen 60er Jahre eingrenzen, da Joseph Estlinger, der Leopold Mozart vom Studium her gekannt haben muß – beide inskribierten 1737 an der Salzburger Universität –, das Stimmenmaterial der ersten Fassung sehr wahrscheinlich noch vor seiner Anstellung

bei Hof als Kopist und Kontrabassist, also vor 1760/63, geschrieben hat⁴.

Der Anlaß bzw. die Notwendigkeit, die zur Entstehung der zweiten Fassung der Solostimme im letzten Satz führte, wurde bereits oben dargelegt, doch läßt sich der genaue Zeitpunkt nach 1769 wohl nicht mehr eruieren.

Für die dritte Fassung dürften aus den oben dargelegten Gründen die Sommermonate 1774 in Erwägung zu ziehen sein. Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß Mozarts große Lauretanische Litanei in D KV 195 (186^d) ebenfalls 1774 entstanden ist und für eine der großen sommerlichen Marianischen Andachten in der Salzburger Domkirche bestimmt gewesen sein mag. Allerdings ganz im Gegensatz zu seiner ersten kleineren Lauretanischen Litanei KV 190 (74^e), die ihr Vorbild in Leopold Mozarts Lauretanischer Litanei in F fand, weist die große fünfsätzig Litanei keinerlei Ähnlichkeiten mit Leopold Mozarts umfangreichster, sechssätzig Litanei in Es (674 Takte) auf, weder in der formalen Gestalt (sieht man von der langsamen Einleitung des *Kyrie* ab) noch in Gedächtnisreminiszenzen. Es scheint, als habe Mozart in liturgischen bzw. paraliturgischen Kompositionen nicht mehr der väterlichen Archetypen, Muster oder Vorbilder bedurft. Andererseits bezieht er sich in den Rahmensätzen seiner großen Sakramentslitanei in Es KV 243 aus dem Jahre 1776 doch wieder unverkennbar auf das *Sancta Maria* der Litanei Leopold Mozarts: ein Zeichen dafür, wie gegenwärtig ihm diese Musik gewesen sein muß.

Ziemlich sicher war auch Leopold Mozarts erweiterte Fassung der Lauretanischen Litanei in Es für den Dom bestimmt. Leider geben die von Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart geschriebenen und um einen Ganzton nach oben transponierten Oboenstimmen keinen stichhaltigen Hinweis, daß das Werk ausschließlich für den Salzburger Dom bestimmt war, da sich transponierte Stimmen auch im Musikarchiv des Stiftes St. Peter finden. Allerdings sprechen Umfang und Anlage des Werks für eine Aufführung in erster Linie in der Domkirche.

*

⁴ Eine Reihe früher Kopien Leopold Mozartscher Werke aus der Feder Estlingers lassen sich mit hoher Wahrscheinlichkeit in die Zeit vor 1760 datieren (vgl. dazu die Abschriften Estlingers aus Tittmoning und vor allem diejenigen aus St. Peter, Salzburg, für die eine Entstehungszeit vor 1756 bzw. 1757 angenommen werden muß: David M. Carlson, *The Vocal Music of Leopold Mozart (1719–1787): Authenticity, Chronology and Thematic Catalog*, Phil. Diss. University of Michigan 1976).

Über Entwicklung und formale musikalische Ausbildung von Litanien, die im Zentrum außerliturgischer Andachten („pia exercitia“) standen und sich in Salzburg wie anderswo im süddeutsch-österreichischen Raum seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bis Ende des 18. Jahrhunderts großer Beliebtheit erfreuten, informieren ausführlich die Vorworte zu NMA I/2/1 (*Litaneien*) und X/28/Abt. 3–5, Band 1 (*Sakramentslitanei in D von Leopold Mozart*), so daß hier auf diese verwiesen werden kann. Neben den im Hofkalender angeführten „Marianischen Andachten“ und der Gepflogenheit, während des „Vierzigstündigen Gebetes“ in der Karwoche Sakramentslitaneien im Dom aufzuführen, soll hier noch auf die zahlreichen Andachten mit „gesungenen Litaneien“ hingewiesen werden, die von Bruderschaften gefeiert wurden. Der Bedarf an derartigen Kompositionen war demnach außergewöhnlich groß.

Von Leopold Mozart kennen wir fünf Litaneien, zwei *Litaniae de venerabili altaris Sacramento* und drei *Litaniae Lauretanae*. Aus der Feder seines Sohnes stammen zwei Sakramentslitaneien, KV 125 und 243, und zwei Lauretanische Litaneien, KV 109 (74^e) und 195 (186^d). Den weitaus größten Beitrag leistete jedoch Johann Ernst Eberlin mit allein 22 Lauretanischen Litaneien.

Der inzwischen mehrmals definierte Charakter einer liturgischen Komposition, ob *brevis* oder *solemnis*, ist auch auf die Gattung der Litaneien anzuwenden. Deshalb wird wohl auch für Leopold Mozarts Lauretanische Litanei in Es, einem der umfangreichsten und repräsentativsten Vertreter dieser Gattung, durch die Ausweitung des instrumentalen Klangkörpers eine geänderte, uns allerdings nicht bekannte Zweckbestimmung, so vielleicht etwa eine Aufführung des Werkes an Hochfesten des Kirchenjahres in Anwesenheit des Erzbischofs, angenommen werden können.

*

Unsere Edition der Lauretanischen Litanei in Es stützt sich auf das Autograph und das authentische Stimmenmaterial von der Hand Joseph Estlingers, des Hof- und „Haus“-Kopisten der Familie Mozart, das zahlreiche autographe Eintragungen Leopold Mozarts enthält. Das Schriftbild des Autographs ist wie das der Sakramentslitanei in D von bemerkenswerter Klarheit; größere Rasuren und Streichungen fehlen, lediglich kleinere Korrekturen deuten darauf hin, daß Leopold Mozart das Werk vielleicht sogar mehrmals

einer sorgfältigen Revision unterzogen hat. Wann das Autograph in den Besitz von Maximilian Keller gelangte und von wem es dieser erhielt oder erwarb, wissen wir nicht⁵. Jedenfalls schenkte Keller die Partitur zusammen mit anderen Manuskripten (vgl. den Kritischen Bericht, S. 99) im Jahre 1847 dem Salzburger Museum Carolino Augusteum.

Das authentische Stimmenmaterial hat Estlinger bis auf die langsame Einleitung zum *Kyrie* anhand der autographen Partitur erstellt. Mit der ihm eigenen Genauigkeit übernahm er den Notentext des Autographs, besonders auch Phrasierung und Artikulation. Joachim Fuetsch dürfte nach 1800 das inzwischen vermutlich nicht mehr komplette Material ergänzt haben. Es stellt sich allerdings die Frage, ob das ursprüngliche Stimmenmaterial auch alle ergänzten Stimmen enthalten hatte. Sicherlich waren alle Ripienstimmen, wenn nicht zweifach, so doch einfach vorhanden. Da man annehmen muß, daß wenigstens die erweiterte Fassung im Dom aufgeführt wurde, dürften auch Fagott-, Ripienorgel- und Battuta-Stimme bereits im älteren Stimmenkonvolut vorhanden gewesen sein. Merkwürdig bleibt indes, warum Estlinger in allen vier Violinstimmen und in der Orgelstimme den Notentext der langsamen Einleitung auf den ersten beiden Systemen eng zusammendrängte und ihn in beiden Ripienstimmen überhaupt auf hinzugefügten Systemen auf dem unteren Blatttrand nachtrug. Hat Leopold Mozart gleichzeitig mit der Kopiaturs Estlingers die einleitenden 14 Takte komponiert, wofür Estlinger zunächst zwei Leersysteme reservieren sollte, was sich als fast zu knapp kalkuliert erwies (vgl. das Faksimile auf S. XVI)?

⁵ Maximilian Keller (1770–1855) besuchte von Seeon aus, wo er das Amt des Organisten versah, in den Jahren 1788 bis 1790 häufig, zeitweise sogar wöchentlich Johann Michael Haydn in Salzburg, von dem er Kompositionsunterricht erhielt. 1801 ging Keller als Organist nach Altötting. Bei dieser Gelegenheit sei ein kleiner Nachtrag zur Ausgabe von Leopold Mozarts Sakramentslitanei in D (vgl. NMA X/28/Abt. 3–5, Band 1), die Walter Senn 1973 vorlegte, eingefügt, der zeigt, in welche Hände Leopold Mozarts Autographen gelangt waren. Das Autograph der Sakramentslitanei in D kam nicht, wie Senn vermutete, aus dem Vermächtnis der Söhne Mozarts an den „Dommusik-Verein und Mozarteum“, sondern die Witwe des Hofmusikers und späteren Domkapellmeisters Joachim Fuetsch (1766–1852) übergab die autographe Partitur zusammen mit weiteren Manuskripten, die sich im Nachlaß ihres verstorbenen Mannes befanden, als Geschenk an den Verein. Diese Übergabe bestätigte Vereinsarchivar Franz Xaver Jelinek mit einem Schreiben an die Vereinsleitung vom 30. Oktober 1852 (Konsistorialarchiv Salzburg, Signatur: 20/26 (*Gründungsakte, Gesuche . . .*)). Fuetsch könnte die Partitur natürlich noch von Leopold Mozart persönlich erhalten haben, vermutlich dürfte der Erwerb aber über Nannerl Mozart erfolgt sein.

Der Instrumentalbaß wurde am Salzburger Dom nach barocker Tradition seit dem 17. Jahrhundert von Fagott und Kontrabaß (Violone) ausgeführt. Die Mitwirkung des Violoncello ist nicht gesichert⁶. Die Verwendung zweier Orgeln geht ebenfalls auf diese Tradition zurück, wobei *Organo concertato* die Vokalsolisten und Instrumentisten und *Organo ripieno* nur den Tuttichor begleiten. In den Stimmen selbst sind die betreffenden Stellen mit *Solo* bzw. *Tutti* ausgewiesen.

Der *Solo*-Vermerk in Takt 35 des *Kyrie* in den Posaunen bzw. Violen ist ein typisches Relikt aus der Praxis des 17. Jahrhunderts. Er macht den Ausführenden darauf aufmerksam, daß dieser nun nicht mehr *colla parte* spielt, sondern im Dialog mit den Vokalistinnen praktisch „solistisch“ hervortritt. Ähnlich lassen sich die *Solo*-Anweisungen Takt 107 und 109 im letzten Satz deuten. So könnten sie nur Hinweisfunktion haben und anzeigen, daß das gewöhnlich vierstimmige *Tutti* nun lediglich von zwei Stimmen gebildet wird. Daß es sich hier aber tatsächlich um zwei solistische Einwüfe handelt, geht daraus hervor, daß die betreffenden Stellen nur in den *Concerto*-Stimmen und nicht in den *Ripieno*-Stimmen enthalten sind.

⁶ Vgl. Senn in: NMA I/1/Abteilung 1, Messen · Band 1 (Vorwort, S. XVII).

Die durchweg fehlende Anfangsdynamik wurde bei *Tutti*-Einsätzen sowie bei instrumentalen Vorspielen ergänzt; hingegen wurde auf eine Ergänzung der ebenfalls fehlenden Anfangsdynamik für Solostimmen verzichtet.

Leopold Mozart verwendet des öfteren eine abgekürzte Notierung des Notentextes, die, schon vom Stimmenkopisten größtenteils aufgelöst, stillschweigend normalisiert wurde; dies gilt auch für nicht ausgeschriebene Wiederholungen des Worttextes.

Der von Leopold Mozart vertonte Text entspricht der liturgischen Vorlage; nach ihr richten sich, in Übereinstimmung mit der Veröffentlichung der Litaneien in der NMA, auch Rechtschreibung und Interpunktion.

*

Der Herausgeber dankt allen, die ihm bei Vorbereitungen der Ausgabe behilflich waren, namentlich dem Salzburger Domkapitel, in dessen Besitz sich das authentische Stimmenmaterial befindet, dem Salzburger Museum Carolino Augusteum, das die autographe Partitur zur Verfügung stellte, und schließlich den Herren Prof. Dr. Wolfgang Plath (Augsburg) und Dr. Wolfgang Rehm (Salzburg).

Salzburg, im Dezember 1989

Ernst Hintermaier

Handwritten musical score for a symphony, titled "Symphonie de B. S. A. Carlota Branda". The score is written on ten staves, each with a clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The instruments listed on the left are: Violino I^{mo}, Violino II^{do}, Trombone I, Oboe I, Clarinet, Trombone II, and Basson. The music is written in a cursive, historical style. There are several large, irregular holes in the manuscript, particularly in the upper right and middle sections, which obscure some of the notation. A circular stamp from the "BIBLIOTHEK D. STADT MUSEUM SALZBURG" is visible in the center. At the bottom right, there is a handwritten signature "W. A. M." and the number "65.". The page is numbered "1" at the bottom right.

24

Forstner

Con. Solo

Con. Solo

Adagio

47

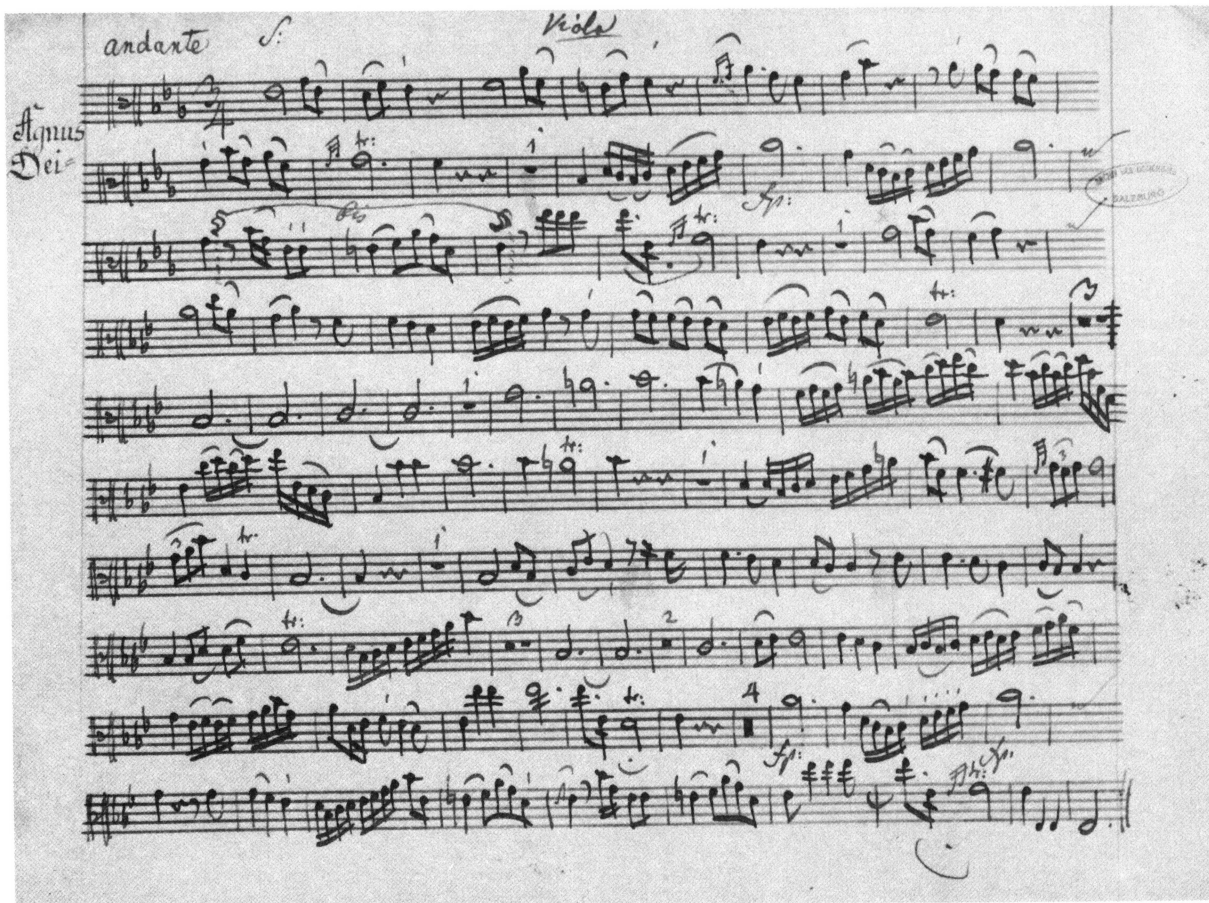
Blatt 24^r des Autographs. Vgl. Seite 79ff., Takte 1-23.



Erste Seite der Stimme Violino I^{mo} (Exemplar I) aus dem originalen Aufführungsmaterial (Salzburg, Konsistorialarchiv/ Dommusikarchiv). Vgl. Vorwort und Seite 3–17.



Erste Seite der Stimme Viola I^{ma} aus dem originalen Aufführungsmaterial. Vgl. Vorwort und Seite 3–21.



Autographe Einzelblattstimme *Viola* mit der 2. Fassung der Solostimme des *Agnus Dei*.
Vgl. Vorwort und Seite 79ff.

Handwritten musical score for Oboe solo, titled "Agnus Dei". The tempo is marked "Andante". The score consists of eight staves of music. The first staff is labeled "Agnus Dei" and "Oboe solo". The music is written in a cursive hand. There are various annotations, including "tr." (trills), "ff" (fortissimo), and "p" (piano). The score is written in a cursive hand.

Von W. A. Mozart geschriebene Stimme *Oboe solo* mit der 3. Fassung der Solostimme
des *Agnus Dei*. Vgl. Vorwort und Seite 79ff.