

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie I

Geistliche
Gesangswerke

WERKGRUPPE 1: MESSEN UND REQUIEM
ABTEILUNG 1: MESSEN · BAND 2

VORGELEGT VON WALTER SENN



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON

1975

En coopération avec le Conseil international de la Musique

Editionsleitung:

Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm
Rudolph Angermüller · Dietrich Berke

Die Edition der Neuen Mozart-Ausgabe wird von der Stiftung Volkswagenwerk gefördert,
die Drucklegung dieses Bandes aus Mitteln der Österreichischen Nationalbank, Wien.

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

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Walter Senn,
Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie I, Werkgruppe 1, Abteilung 1, Band 2.

Alle Rechte vorbehalten / 1975 / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

INHALT

Zur Edition	VI
Vorwort	VII
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs von KV 167 = Nr. 6	XX
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs von KV 192 (186 ^f) = Nr. 7	XXI
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs von KV 194 (186 ^h) = Nr. 8	XXII
Faksimile: erste Seite der Stimme <i>Violino I^{mo}</i> aus einem handschriftlichen Stimmenmaterial von KV 220 (196 ^b) = Nr. 9	XXIII
Faksimile: eine Seite der Stimme <i>Organo</i> aus einem handschriftlichen Stimmenmaterial von KV 262 (246 ^a) = Nr. 10	XXIV
Faksimile: erste Seite der autographen Stimme <i>Tympani</i> aus einem handschriftlichen Stimmenmaterial von KV 262 (246 ^a) = Nr. 10	XXV
6. Missa in C („Missa in honorem SS: ^{mae} Trinitatis“) KV 167	3
7. Missa brevis in F KV 192 (186 ^f)	75
8. Missa brevis in D KV 194 (186 ^h)	121
9. Missa in C KV 220 (196 ^b)	163
10. Missa longa in C KV 262 (246 ^a)	197

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.

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-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 Ganzaktpausen 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 Bögchen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten sind grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Dynamische Zeichen werden in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for*: und *pia*: Die Gesangstexte werden der modernen Rechtschreibung angeglichen. Der Basso continuo ist in der Regel nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt.

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

VORWORT

Der zweite Messenband der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA) enthält fünf Kompositionen, die in der Zeit von 1773 bis vermutlich 1776 entstanden sind (= Nr. 6–10). In der alten Gesamtausgabe der Werke Mozarts (AMA) erschienen diese Messen als Nr. 5 bis 8 und 12. In der Reihung folgt die NMA dem *Köchel-Verzeichnis* (KV)¹, in dem seit der dritten, von Alfred Einstein bearbeiteten Auflage die in der AMA als Nr. 12 wiedergegebene Messe KV 262 (246^a) vor KV 257 verlegt ist (über die Unsicherheit in der Datierung von KV 262/246^a s. u.). Auf Grund authentischen Aufführungsmaterials, das für den Salzburger Dom bestimmt gewesen ist und den Bearbeitern der AMA nicht bekannt war, konnten zu den Messen Nr. 7–10 drei Posaunen sowie zur Messe Nr. 10 Pauken, deren Stimme eigenhändig von Mozart geschrieben ist, ergänzt werden. Gegenüber der AMA wurde ferner die Messe Nr. 7 (KV 192/186^f) durch zwei im Autograph nicht enthaltene, von Mozart nachkomponierte Trompeten erweitert. Die Haupttypen des Ordinarium missae sind die *Missa brevis* und die *Missa solemnis* (*recte sollempnis*); deren Definition ist insoweit erschwert, als die Begriffe nicht auf gleicher Ebene liegen²; sie unterscheiden sich grundsätzlich nur durch den Grad der Feierlichkeit. Die *Missa brevis* ist für Aufführungen an Sonntagen, kleineren Feiertagen bzw. bei Gottesdiensten ohne Festcharakter bestimmt. Zu diesem Typus gehören die Messen KV 192 (186^f) und 194 (186^h). Die Orchesterbesetzung beschränkt sich auf das „Kirchentrio“, d. h. zwei Violinen, Baß und Orgel, zu dem in KV 192 (186^f) zwei nachträglich nur als Aufлагestimmen geschriebene Clarini hinzukommen. Das „Kirchentrio“, das auf die Triosonate zurückgehen dürfte, ist keine Salzburger Besonderheit, sondern auch anderwärts anzutreffen³. Die Annahme, daß sich dabei die Mitwirkung der Viola „von selbst“ verstehe und „meist eine Oktave höher als der Baß“ mitgehe⁴, trifft, wie aus dem originalen Aufführungsmaterial des Salzburger Domes zu ersehen ist, nicht zu.

In den textreichen Sätzen erscheinen Wortwiederholungen nur selten, einerseits, der Tradition entsprechend, an inhaltlich hervorzuhobenden Stellen, und zwar im Gloria bei der Bitte um Erbarmen, „*miserere*“, und im Credo bei „*descendit*“ und „*non erit finis*“. Andererseits können vereinzelt Worte aus musikalischen Gründen, an nicht gleichbleibenden Stellen, wiederholt werden, um eine Phrase auszufüllen und nicht vorzeitig abbrechen. Den krönenden Abschluß von Gloria und Credo bilden die breiter ausgeführten Schlußverse, die als Fugati gestaltet sind. Überwiegt im Kyrie und insbesondere im Sanctus die Kürze, so sind das Benedictus und im Agnus der Abschnitt „*dona nobis pacem*“, mit dem die Messe, dem Finale einer Sinfonie ähnlich, meist in heiterer Ausdruckshaltung ausklingt, mit zahlreichen Wortwiederholungen und umfangreicher angelegt. Die Polytextur, eine auf die Motettenkomposition des 16. Jahrhunderts zurückgehende Technik, bei der verschiedene Texte gleichzeitig gesungen werden, fand auch in der Messe Eingang, um die Ausdehnung der wortreichen Sätze, Gloria und Credo, abzukürzen, und wurde bis ins 19. Jahrhundert keineswegs als ein Verstoß gegen die Liturgie angesehen; sie begegnet in der Messe KV 194 (186^h), Credo, Takte 118–125. Der innere Höhepunkt des Credo, die Verse von der Menschwerdung Christi, „*Et incarnatus*“, sind nur in KV 194 (186^h) als selbständiger Abschnitt gestaltet. Zäsuren durch Doppelstriche unterbrechen Sanctus („*Hosanna*“, das im Benedictus wiederholt wird) und Agnus Dei („*dona nobis pacem*“). Solostimmen treten nur episodenhafte aus dem Chor heraus. (Über die formale Anlage siehe weiter unten.)

Die *Missa solemnis* ist für Hochfeste des Kirchenjahres bestimmt, an denen der Gottesdienst mit großer geistlicher Assistenz zelebriert wird. Als Hochfeste gelten in der Domkirche zu Salzburg die *Festa Pallii*, an denen der Fürsterzbischof selbst pontifiziert, angetan mit dem ihm vom Papst verliehenen Pallium, d. h. einem weißwollenen Mantel, dem Zeichen der Metropolitwürde⁵.

¹ Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts*. Die Auflagen werden durch hochgestellte Ziffern, 1, 2, 3, 3^a (= Auflage Ann Arbor 1947 mit Supplement) und 6, bezeichnet.

² Georg Reichert, *Zur Geschichte der Wiener Messenkomposition in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Phil. Diss. Wien 1935 (mschr.), S. 235.

³ Für den Wiener Kreis vgl. Reichert, a. a. O., passim.

⁴ KV⁹, Anmerkung zu KV 167.

⁵ Unter den *Festa Pallii* werden solche *primae* und *secundae classis* unterschieden; zur *prima classis* gehören die Feiertage: Hl. Drei Könige (6. Januar), Gründonnerstag, Ostersonntag, Christi Himmelfahrt, Fronleichnam, Peter und Paul (29. Juni), Hl. Rupert, 1. Bistumspatron (Translatio, d. h. Fest der zweiten Beisetzung, 24. September), Kirchweihe (25. September), Allerheiligen, Hl. Virgil, 2. Bistums-

Der Typus der *Missa solemnis* ist in den Messen KV 167 und 262 (246^a) vertreten. Äußeren Glanz verleihen sowohl die reichhaltigere Besetzung, zu der neben den Streichern und Orgel zumindest zwei Clarini und Pauken gehören, als auch eine breitere, mit häufigen Wortwiederholungen gestaltete Komposition, deren Umfang wesentlich größer ist als der der *Missa brevis*. Während sich in den *Missae breves* Mozarts persönliche Aussage stärker offenbart, herrschen in den *Missae solemnes* das Pathetische und der Ausdruck von Repräsentation vor. Waren in den Messen KV 139 (47^a) und 66 insbesondere in den textreichen Sätzen, Gloria und Credo, einzelne in sich geschlossene ein- und mehrstimmige Soloabschnitte anzutreffen, so treten jetzt Solostimmen, wie in der *Missa brevis*, nur mehr episodenhaft aus dem Chor heraus, in den sie sich dann wieder einfügen. Während in der Messe KV 167 nur im Credo die Abschnitte „*Et incarnatus*“ und „*Et in Spiritum Sanctum*“ selbständig gestaltet sind, werden in KV 262 (246^a) im Gloria „*Qui tollis*“ und im Credo „*Et incarnatus*“, „*Et resurrexit*“ sowie „*Et in Spiritum Sanctum*“ als kontrastierende Episoden in den Satz hineingestellt. Kontrapunktischer Prunk entfaltet sich in den Gloria und Credo abschließenden Fugen. In KV 167 gelangt das „*Hosanna*“ des Sanctus im Benedictus zur Wiederholung; dagegen ist in KV 262 (246^a) das „*Hosanna*“ in den Satz des Benedictus integriert. (Über die formale Anlage siehe weiter unten.)

Zwar nicht als eigener Typus, sondern nur als eine Sonderform ist die kurze, aber feierliche Messe anzusprechen. In der Mozartliteratur ist wiederholt von einem „Fugenverbot“ die Rede, das der seit 1772 regierende Fürsterzbischof Hieronymus Graf Colloredo erlassen habe – ohne daß aber dafür ein Dekret oder eine andere direkte Quelle namhaft gemacht wurde. Otto Jahn schreibt erstmals⁶: Das schnelle Fortschreiten kirchlicher Reformen

unter Erzbischof Hieronymus „zeigte sich auch darin, daß es die musikalische Behandlung der Messe in einer bestimmten, seinem Geschmack zusagenden Weise modelte, wovon Mozart“ in dem Brief an Padre Martini vom 4. September 1776 (s. u.) „einige Hauptzüge andeutet. Es war nicht allein die Beschränkung in der Dauer, welche eine größere Knappheit der künstlerischen Behandlung zur Folge hatte, nicht allein das Verbannen des eigentlichen Sologesanges und der ausgeführten Fugen, worin man ein strengeres Geltendmachen der kirchlichen Zucht gegen das Überhandnehmen einer einseitig künstlerischen Richtung erkennen könnte.“ Bei Hermann Abert⁷ wird aus dem „Verbannen“ bereits ein Verbot. Abert schreibt: „In der üblichen Schlußfuge des *Cum sancto spiritu*“ und „bei den Worten *Et vitam venturi saeculi* im Credo war ja der Hauptummelplatz für jene scholastische Fugenarbeit, die Erzbischof Hieronymus aus einem richtigen Gefühl heraus seinen Komponisten schließlich einfach verbot.“ Später berichtet Abert⁸ direkt von dem „Verbot der üblichen trockenen Fugenarbeit in den Messen“. Jahn bezieht sich noch bei seinen Ausführungen auf den von Leopold Mozart an Padre Martini geschriebenen Brief vom 4. September 1776⁹ und deduziert daraus das „Verbannen des eigentlichen Sologesanges und der ausgeführten Fugen“. An diese Ausführungen schlossen sich auch Jahns Nachfolger an. Die Mitteilung Mozarts lautet aber anders⁹: „Unsere Kirchenmusik ist ganz anders als die Italiens, um so mehr als eine Messe mit Kyrie, Gloria, Credo, der Episteltonate, dem Offertorium und der Motette, dem Sanctus und Agnus Dei, und sei es auch die feierlichste, wenn der Fürst celebriert, nicht mehr als höchstens drei Viertelstunden dauern darf. Es ist ein besonderes Studium [wohl im Sinne von Bemühung] für diese Kompositionsart erforderlich, da es doch eine Messe mit allen Instrumenten, wie Trompeten, Pauken etc. sein muß.“ Mit anderen Worten: Auch wenn der Erzbischof persönlich ein Pontifikalamt hält, darf es nicht länger als drei Viertelstunden dauern. Der Kirchenfürst wünschte

patron (27. November), erster Weihnachtsfeiertag; zur *secunda classis* gehören: Neujahrstag, Mariae Lichtmeß, Mariae Verkündigung, Hl. Rupert (27. März), Hl. Augustinus (28. August), Mariae Geburt (8. September), Hl. Virgil (Translatio, 26. September), Hl. Martin (11. November). Daran reihen sich die *Festa Praepositi*, d. h. die vom Dompropst gefeiert werden, ferner die des Domdekans und der Kanoniker. Über die unterschiedliche Orchesterbesetzung an diesen Festen berichtet die 1746 von Karl Heinrich von Biber verfaßte Ordnung der Kirchendienste (wiedergegeben bei Ernst Hintermaier, *Die Salzburger Hofmusikkapelle im 18. Jahrhundert*, Phil. Diss. Salzburg 1972 [mschr.], S. XIII).

⁶ W. A. Mozart, Leipzig 1856, 1. Teil, S. 478.

⁷ W. A. Mozart, Leipzig ⁶/1923, 1. Teil, S. 304.

⁸ A. a. O., S. 360.

⁹ Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt (und erläutert) von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (4 Textbände = Bauer–Deutsch I–IV, Kassel etc. 1962/63), aufgrund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl (2 Kommentarbände = Eibl V und VI, Kassel etc. 1971), Band I, Nr. 323, S. 532f., Zeilen 29–35 (hier im italienischen Original).

eine *Missa brevis*, aber mit der Besetzung einer *Missa solemnis*, zu der neben Streichern und Orgel wenigstens Trompeten und Pauken gehörten. Daß bei einer so kurzen Messe kein Raum für ausgedehnte Arien oder für ebensolche Fugen war, versteht sich von selbst. Kein Wort des Erzbischofs ist überliefert, daß dieser „seinen Komponisten“ verboten hätte, überhaupt Fugen zu schreiben. Bei der *Missa brevis et solemnis* handelt es sich aber keineswegs um einen höchst persönlichen Wunsch des Salzburger Erzbischofs und auch nicht um etwas völlig Neues. Im *Catalogus Musicalis* des Salzburger Doms (1788)¹⁰ sind bereits von J. E. Eberlin zwei Messen dieser Gattung verzeichnet: Nr. XI, *Brevis solemnis*, und Nr. XII, *Brevis et solemnis* (mit der Bemerkung „pro Festa Pallii 2^{da} classis“). Zum älteren Bestand gehörten auch weitere Messen, zu deren Titel im *Catalogus Musicalis* die Beifügung „*brevis et solemnis*“ steht: von Georg Reutter (Nr. IV) und Franz Novotny (Nr. II). Die kurze, feierliche Messe diente Anforderungen, denen auch in anderen Kirchen entsprochen werden mußte. Seit wann diese bisher unbeachtet gebliebene Sonderform der Messenkomposition Eingang in die liturgische Praxis gefunden hat, ist bisher nicht festgestellt. Zu den frühen Zeugnissen scheint die *Missa brevis solennitatis* von J. J. Fux (K 5) zu gehören.

Auf eine gewisse Verbreitung lassen bereits die von F. J. Leontius Meyer von Schauensee 1757 erschienenen *VII Missae Breviares Solennes* (Augsburg, J. J. Lotter) schließen¹¹. Auch handschriftliche Kompositionen sind nachzuweisen; u. a. finden sich im Bestand der ehemaligen Klosterkirche Weyarn Kompositionen, die als *Missa brevis et solemnis* bzw. *solemnis et brevis* bezeichnet sind¹². Wohl aus der Zeit nach dem Regierungsantritt des Erzbischofs Hieronymus stammen im Salzburger *Catalogus Musicalis* registrierte Messen mit dem Zusatz *brevis et solemnis* o. ä., wie von Adlgasser (Nr. II), Gatti (Nr. I, II, IV, VI, VIII, XII), Michael Haydn

(Nr. I, II, III) und Joseph Haydn (Nr. I, d. i. die Nicolai-Messe).

Das erste Werk, in dem sich Mozart nach der vom Fürsterzbischof gewünschten Form orientierte, war die Messe KV 220 (196^b). In ihrer Anlage entspricht sie völlig der *Missa brevis*, unterscheidet sich aber durch die mit zwei Clarini und Pauken verstärkte Besetzung; die Abschlüsse von Gloria und Credo sind zwar breiter, aber homophon gestaltet.

*

Hermann Abert äußert sich über die von Mozart bis 1777 komponierte Kirchenmusik¹³: „Nichts wäre verkehrter als die Annahme, Mozart hätte sich in einem bestimmten Typus auf *Gnade* und *Ungnade* verschrieben. Kaum zwei dieser Stücke sind sich stilistisch vollkommen gleich, vielmehr ist das Verhältnis von Wort und Ton, von Gesang und Instrumenten, von Homophonie und Kontrapunktik immer wieder ein anderes und Mozart hat damit an den verschiedenen Stilarten seiner Zeit, wenn auch unbewußt Kritik geübt.“ In den Kompositionen des zweiten Messenbandes tritt die Unterschiedlichkeit der Gestaltung, wie es scheint, noch deutlicher als in anderen Werkgattungen hervor. Ob allerdings die stilistischen Unterschiede auf eine Nachzeichnung von Vorbildern zurückzuführen ist — also eine „bewußte Kritik“ zum Ausdruck bringt —, müßte erst an dem bisher nahezu unerforschten zeitgenössischen kirchenmusikalischen Schaffen dargelegt werden.

Die Messe KV 167 ist überwiegend instrumental konzipiert; dies gilt auch für die polyphonen Partien, die Schlußfugen von Gloria und Credo sowie für die Vertonung des „*Dona*“. Im übrigen sind die Sätze der Messe wie bei einer Sinfonie, mit eingebautem Chor, der im musikalischen Geschehen nur eine untergeordnete Rolle spielt, gestaltet. In der Messe KV 192 (186^f) macht sich der Anteil des Kontrapunkts — mit starker Empfindungsbetonung und nicht als Veräußerlichung — und damit die Selbständigkeit in der Führung der Singstimmen wesentlich stärker bemerkbar; man möchte annehmen, es sei ein Wendepunkt im Messenschaffen Mozarts eingetreten. Aber es handelt sich um ein Experiment, das nur noch im nächsten Werk des Komponisten, KV 194 (186^h), nachklingt. KV 220 (196^b) steht wieder unter der Prädominanz des Orchesters, die auch dem größeren Teil von KV 262 (246^a) das Gepräge verleiht; daneben erscheinen

¹⁰ Exemplar „Archivium“ (Archiv des Domchors). Vgl. dazu Walter Senn, *Der Catalogus Musicalis des Salzburger Doms (1788)*, in: *Mozart-Jahrbuch 1971/72*, Salzburg 1973, S. 182 ff.

¹¹ In gedruckten Kompositionen erscheint auch der ebenfalls eine Zwischenform ausdrückende Titel *Missa solennior* wie von Marianus Königspurger (1747), Gregor Rösler (1749), Evermodus Groll (1798) u. a.

¹² R. Münster — R. Machold, *Thematischer Katalog der Musikhandschriften der ehemaligen Klosterkirchen Weyarn, Tegernsee und Benediktbeuern*, München—Duisburg 1971, Sign. WEY 162, 177, 191, 192, 292, 315, 316, 357—360, 362, 375, 377, 378, 407, 413, 421.

¹³ A. a. O., S. 501.

hier polyphone Episoden eingeschaltet, wie Fugati im Kyrie (mit zwei Themen), im Credo, „*Et incarnatus*“, „*Crucifixus*“ und Sanctus, „*Hosanna*“ (mit einer Durchführung) sowie große Fugen, die Gloria (mit simultan einsetzenden zwei Gegenthemen) und Credo beschließen.

In allen Werken des zweiten Messenbandes macht sich Mozarts Streben nach formaler Abrundung einzelner Sätze, bei KV 220 (196^b) sogar des ganzen Werkes, bemerkbar. Aber auch in dieser Hinsicht hält Mozart nicht an einem bestimmten Schema fest, sondern verfährt völlig freizügig und folgt nur seiner genialen Intuition. Eine feststehende Form, die der Komponist für das Kyrie von KV 167 anwendete, ist der Sonatensatz mit zwei Themen, Durchführung und regulärer Reprise. Er findet sich ferner im Kyrie von KV 192 (186^f) und 220 (196^b), im Benedictus von KV 262 (246^a) sowie im „*Dona*“ von KV 194 (186^b) und 262 (246^a). Modifiziert erscheint der Sonatensatz, mit freiem Einschub des „*Qui tollis*“, im Gloria von KV 167 (der Seitensatz fehlt in der Reprise) und ohne Durchführung im Kyrie von KV 262 (246^a). Exposition und Reprise eines Sonatensatzes umschließen im Credo von KV 262 (246^a) die Verse „*Et incarnatus*“ bis „*Et in Spiritum*“. Dreiteilig angelegt sind: das „*Dona*“ von KV 192 (186^f) in Barform (AAB) und, abgesehen von der Schlußfuge, das Gloria von KV 262 (246^a) (ABA), von dessen zwei mittleren Abschnitten nur einer kontrastiert („*Qui tollis*“), sowie der erste Abschnitt des Agnus Dei des gleichen Werkes.

In freier Rondoform ist das Credo von KV 167 gebaut mit Abschnitten völlig unterschiedlicher Länge: A – B – C – A' – A' – C – A' – D – A' – B – A''' – E („*Et incarnatus*“) – A – C – F – B' – A''' – G („*Et in Spiritum*“; die Takte 121 bis 231 sind ebenfalls in freier Rondoform gestaltet) – A – C – A – Fuge. Engste thematische Verknüpfung in freier Rondoform herrscht im Credo von KV 192 (186^f); hier erscheint das Wort „Credo“ zehnmal als freier Einschub, und das „Credo“-Thema wird zwölfmal, meist variiert, wiederholt. Das Thema ist dem Gregorianischen Choral entnommen (Intonation des Gloria der Missa IV [In festis Duplicibus I.] oder des 3. Cantica-Tones¹⁴). Nach Abert¹⁵

ist dieses Credo „*der einheitlichste Messensatz, den Mozart in seiner Jugend geschrieben hat*“. In freier Rondoform sind ferner angelegt: Agnus Dei von KV 167, erster Abschnitt, Gloria von KV 192 (186^f) und Credo von KV 194 (186^b).

Im kontrapunktisch gestalteten Kyrie von KV 194 (186^b), dem ein Dreiklangsthema zugrundeliegt, auf das eine mehrmals veränderte Fortspinnung folgt, ferner im Gloria der gleichen Messe und von KV 220 (196^b), die frei durchkomponiert sind, leitet eine Reprise des kurzen Hauptgedankens den letzten Abschnitt ein und gibt dadurch wenigstens die Andeutung einer Abrundung. Ähnliche Rückgriffe begegnen auch in anderen Sätzen, in deren Verlauf musikalische Nebengedanken wieder auftreten, z. B. im Credo von KV 192 (186^f) „*Deum de Deo*“ bei „*cum gloria, iudicare*“, „*per quem omnia facta sunt*“ bei „*qui locutus est per Prophetas*“ und „*descendit*“ bei „*Et in unam sanctam*“. Die Wiederaufnahme der Gedanken läßt keinen textlichen Bezug erkennen und ist nur musikalisch bedingt.

Unter den unterschiedlich, meist frei gestalteten Benedictus-Sätzen basiert in KV 167 der Aufbau vorwiegend auf dem thematischen Material des instrumentalen Vorspiels und nähert sich darin dem ersten Abschnitt des Agnus Dei von KV 194 (186^b). – Die Messe KV 220 (196^b) stellt den ersten Versuch Mozarts dar, den Anfangs- und Schlußsatz motivisch miteinander zu verbinden; im Verlauf des Agnus Dei wird der Hauptgedanke aus dem Kyrie eingeführt.

Im thematisch geschlossenen ebenso wie im freigebauten Gloria und Credo findet mitunter die seit dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts nachgewiesene Technik einer ostinaten Figur in den Violinen im Chorsatz Verwendung. Mozart führt dieses Prinzip zwar nicht mehr streng durch, wie noch im Credo von KV 140 (Anh. 235^d = KV^e: Anh. C. 1. 12, in: *Messen · Band 1*, Nr. 5), sondern beschränkt sich auf gelegentliche Wiederholungen; dadurch kann die dem Hauptgedanken abgespaltene oder dessen Begleitung entnommene Figur in den thematischen Ablauf integriert werden. Im Credo von KV 220 (196^b) ist die Technik insoweit umgestaltet, als Teile aus den Takten 1 und 2 (Violino I, II) in

fonie KV 319, 1. Satz, Vesperae de Dominica KV 321, 1. Satz, Streichquartett KV 387, Finale, Duo für Violine und Viola KV 424, Adagio, Fünf Divertimenti KV 439^b, Nr. IV, 1. Satz, Sonate für Klavier und Violine KV 481, 1. Satz, Sinfonie KV 551, Schlußfuge, in der Messe KV 257, Sanctus, sowie im zweiten Finale der *Zauberflöte*.

¹⁵ A. a. O., S. 375.

¹⁴ Dieses beliebte Thema tritt u. a. auf: in einer Messe von Franz Heinrich Biber, bei Michael Haydn, Graduale „*Qui sedes*“, Joseph Haydn, Sinfonie Nr. 13, Finale, bei Mozart: Sinfonie KV 16, Andante, Sinfonie KV 129, Dixit und Magnificat KV 193 (186^f), Sinfonie KV 199 (161^b), 3. Satz, Sin-

Varianten als Begleitfigur wiederkehren. Bei Chorpartien erscheint in diesem Satz überdies ein ostinater Rhythmus im Baß.

*

Die *Missa in honorem SS.^{mae} Trinitatis* KV 167 (= Nr. 6) ist die einzige Messe Mozarts, die in ihrem Titel eine Widmung trägt und die neben dem Orchester nur für Chor und nicht für Soli komponiert ist. Das Werk entstand jedenfalls aus einem bestimmten, mit der Widmung in Verbindung stehenden Anlaß, der aber bisher nicht ermittelt werden konnte. Da das Autograph die Datierung *Giugno 1773* trägt und der Dreifaltigkeitssonntag in diesem Jahr auf den 5. Juni fällt, könnte das Werk an diesem Tag zur Uraufführung gelangt sein. Die große Orchesterbesetzung, zwei Oboen, je zwei Clarini (in AMA irrtümlich als Trombe bezeichnet) und Trombe (AMA: irrtümlich Trombe ripiene), Pauken, zwei Violinen, Baß und Orgel, läßt annehmen, daß die Messe einer besonderen Feierlichkeit ihre Entstehung verdankt. Je zwei hohe und tiefere Trompeten verwendete Mozart auch in seinen beiden bisherigen Missae solemnes, KV 139 (114^a = KV^{3a}: 47^a, in: *Messen · Band 1*, Nr. 2) und 66 („Dominicus-Messe“, in: *Messen · Band 1*, Nr. 4). In diesen Messen sind die Trombe im Alt- bzw. Tenorschlüssel, in KV 167 jedoch im Baßschlüssel notiert. Die Töne der Tromba I erstrecken sich auf c⁰, e⁰ (nur dreimal) und g⁰, der Tromba II auf G und c⁰. In der Naturtonreihe der C-Trompete sind aber G sowie e⁰ nicht enthalten, und c⁰ spricht nur schlecht an; daher hatte Mozart für diese Stimmen Baßtrompeten (Tromba in C basso) vorgesehen¹⁶. Sollten Instrumente dieser Stimmlage nicht

zur Verfügung stehen, wird vorgeschlagen, für die Aufführung der Messe KV 167 die Trombe durch Posaunen zu ersetzen. Die Baßtrompeten werden üblicherweise im Violinschlüssel, eine Oktav über dem Klang, notiert. In der Ausgabe wurde jedoch die originale Schreibung beibehalten.

Im Autograph des Werkes stehen zwei Stimmen für Tromba I, II und für Timpani auf einem System. Die Mitteilung Johann Georg Albrechtsbergers¹⁷, daß bei Verwendung von vier Trompeten (je zwei Clarini und Trombe) die Tromba II „mit den Pauken *alla Octava*“ gehe, trifft in diesem Fall wegen der tiefen Stimmlage nicht zu. Tromba II und Pauken müssen daher im Einklang geführt werden.

Die Trinitatis-Messe war nicht für den Salzburger Dom bestimmt, worauf einerseits das Fehlen des Sologesanges schließen läßt; andererseits stehen im Autograph in der Stimme Organo e Bassi keine Hinweise für Solo, die anzeigen, daß bei einem Chorensemble, dem, wie im Salzburger Dom, für die Aufführungen zwei Orgeln zur Verfügung standen, bei Orchester-Vor- und -Zwischenspielen eine Orgel zu pausieren hat, die dann bei dem Vermerk Tutti wieder einsetzt. Eine authentische Stimmenabschrift, wie solche von anderen Kirchenwerken Mozarts in den Archiven des Salzburger Domchores oder des Dominikanerklosters Heilig Kreuz zu Augsburg verwahrt werden, lag einst offenbar in einer Salzburger Kirche; von dieser hat, wie anzunehmen, der hier spätestens seit 1791 als Chorregent der Stadtpfarrkirche tätig gewesene Franz Josef Weindl († 1812) eine Abschrift anfertigen lassen (vgl. den Kritischen Bericht). Trifft diese Vermutung zu, so ist die Uraufführung der Messe in Salzburg anzunehmen (Dreifaltigkeitskirche oder Kollegienkirche?).

Das Werk weist einen entschiedenen Fortschritt gegenüber den vorher entstandenen Messen auf. Es fehlen wohl ausgesprochen dramatische Züge und starke Gegensätze; die Stimmung ist im allgemeinen ernster und nähert sich mitunter geradezu unpersönlicher Repräsentation. Bemerkenswert ist in allen Sätzen das Streben nach formaler Abrundung.

Das Autograph der *Missa brevis* KV 192 (186^f = Nr. 7), als kleine Credomesse (wegen der in den Text des dritten Satzes eingestreuten Credo-Rufe)

¹⁶ Baßtrompeten, weitmensurierte Instrumente, im Klang der Tenorposaune ähnlich, sind seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts nachgewiesen. In ihrem Stimmumfang entsprechen sie der Tenorlage und wären daher zutreffender als „Tenortrompeten“ zu bezeichnen. Früher in Blaskapellen üblich (heute aber kaum mehr anzutreffen), fanden sie vereinzelt auch in der Kunstmusik Verwendung, z. B. bei Richard Wagner (*Ring des Nibelungen*), der ursprünglich eine um eine Oktav tiefere Stimmung verlangte, ferner bei R. Strauss, Schönberg, Strawinsky, Wellesz. Vgl. dazu Curt Sachs, *Reallexikon der Musikinstrumente*, Berlin 1913, S. 40; Erich Valentin, *Handbuch der Instrumentenkunde*, Regensburg 1954, S. 343, 434; Hans Kunitz, *Die Instrumentation, Teil 7, Trompete*, Leipzig 1961, S. 571 ff. — Das Museum zu Salzburg verwahrt eine Trompete in tief C aus der Mozart-Zeit, hergestellt 1763 von Anton Kerner in Wien; vgl. Karl Geiringer, *Alte Musik-Instrumente im Museum Carolino Augusteum Salzburg*, Leipzig 1932, S. 30, Nr. 175.

¹⁷ *Gründliche Anweisung zur Composition*, Leipzig 1790, S. 428. Abgedruckt bei W. Senn, Vorwort zu NMA I/1: *Messen · Band 1*, S. XI.

bekannt¹⁸, ist mit Salzburg, 24. Juni 1774 datiert. Diese für Sonntage und kleinere Feiertage bestimmte Messe wurde jedenfalls für den Salzburger Dom geschrieben, dessen Archiv eine authentische Stimmenabschrift, mit Ergänzungen von Mozart und dessen Vater, verwahrt (vgl. den Kritischen Bericht). Als der Meister 1777 nach Paris reiste, nahm er auch das Autograph dieses Werkes mit und überließ es den Chorherren von Heilig Kreuz in Augsburg zur Abschrift von Stimmen¹⁹. Die kleine Orchesterbesetzung, mit dem Kirchentrio, ergänzte Mozart später durch zwei Clarini (Clarino I: KV deest, Clarino II: KV⁶ 626^b/20), für die er eigenhändige Auflagestimmen schrieb, anscheinend in Eile, da ihm einige falsche Fortschreitungen (parallele Quinten und Oktaven) unterlaufen sind. Nach dem Duktus der Schrift gehören die Auflagestimmen einer späteren Zeit an; sie dienen wohl nur für eigene Aufführungen und sind daher nicht in anderen Abschriften des Werkes überliefert. Von der Stimme Clarino I blieben nur zwei Streifen des in drei Teile zerschnittenen ersten Blattes erhalten (das zweite Blatt fehlt); sie umfassen Kyrie, Takte 1–59, und auf der Rückseite Gloria, Takte 49–179. Die fehlenden Partien wurden vom Herausgeber ergänzt und in der Ausgabe im Kleinstich wiedergegeben. Den Herausgebern der AMA waren die Noten nicht bekannt; sie erscheinen erstmals in der NMA.

Nach Abert²⁰ gilt dieses Werk „vielen als der Höhepunkt von Mozarts Jugendmessen“ und „geht, was die motivische Einheit der einzelnen Stücke und die Verstärkung des kontrapunktischen Elements anbetriefft, weit über alles Bisherige hinaus“. In Verkennung der liturgischen Bedeutung der *Missa brevis* sieht Abert²¹ im „Zurückgehen auf das alte Orchester“, d. h. das Kirchentrio, einen Mangel: „Das bedeutet nicht allein einen Verzicht auf ein glänzendes äußeres Gewand, sondern ein Zurücktreten der Instrumente überhaupt, also einen starken Rückschlag gegenüber dem in den letzten Messen geübten Brauch, womit freilich nicht gesagt ist, daß das Orchester jetzt wieder auf die einfache Aufgabe des Verdoppelns und Füllens zurückgeführt wäre.“ — Die in einer kammermusikalischen Sphäre gestaltete Messe, in die leichtbeschwingte kontrapunktische

Elemente eingebaut sind, zählt jedenfalls zu den bedeutendsten Werken dieses Typus, die Mozart geschaffen hat.

Das Autograph der *Missa brevis* KV 194 (186^b = Nr. 8) ist mit Salzburg, 8. August 1774 datiert und dürfte wie KV 192 (186^f) ebenfalls für den Salzburger Dom bestimmt gewesen sein. Für die Beliebtheit des Werkes spricht, daß dieses als erste Messe Mozarts im Druck erschien (Augsburg 1793, J. J. Lotter). Am 15. Februar 1775 schrieb Leopold Mozart an seine Frau aus München u. a.²²: „am verflossenen Sonntag ist eine kleine Messe vom Wolff: in Hof-Capelle gemacht worden, und ich habe Tactiert. am Sonntag wird wieder eine gemacht.“ Es wird angenommen, daß es sich dabei um die beiden *Missae breves* KV 192 (186^f) und KV 194 (186^b) handelte²³. In KV 194 (186^b) hat der Kontrapunkt einen geringeren Anteil als im vorherigen Werk. Während das Kyrie thematisch einheitlich gestaltet und das Agnus Dei formal abgerundet ist, sind Gloria und Credo freier angelegt. „*Et incarnatus*“ erscheint als selbständiger Abschnitt mit Takt- und Tempowechsel. Harmonisch fällt die Neigung zu Molltonarten auf, auch in Satzteilen, für die sonst Durtonarten angewendet werden, wie „*Quoniam*“ und „*Et in Spiritum Sanctum*“.

Die *Missa* KV 220 (196^b = Nr. 9) ist wegen einer charakteristischen Figur in den Violinen im Sanctus (Takte 8, 10, 12, 13, 14, 16, 17, 19) und Benedictus (Takte 32, 33, 35, 36, 37, 39, 40, 42) als Spatenmesse bekannt. Das Autograph war einst an erster Stelle mit weiteren vier ebenfalls in C-dur stehenden Messen Mozarts (KV 262/246^a, 257, 258, 259) in einen Sammelband gebunden, fehlte aber bereits, als Mozarts Nachlaß im Jahre 1800 in den Besitz von Johann Anton André überging. Auf den noch erhaltenen Umschlag des Sammelbandes²⁴ hatte Leopold Mozart die Incipits der Kompositionen samt Titel und Besetzungsangaben geschrieben. Obwohl in KV 220 (196^b) zwei Clarini und Pauken mitwirken, ist hier das Werk als *Missa brevis* bezeichnet. Die Nomenklatur war zu dieser Zeit nicht einheitlich abgegrenzt. Im *Catalogus Musicalis in Ecclesia Metropolitana* (1788) erscheint die Komposition als *Missa solennis*, und auf den Umschlägen

¹⁸ S. dazu G. Reichert, *Mozarts „Credo-Messen“ und ihre Vorläufer*, in: *Mozart-Jahrbuch 1955*, Salzburg 1956, S. 117 ff.

¹⁹ Bauer—Deutsch II, Nr. 376, S. 136, Zeilen 32–34.

²⁰ A. a. O., S. 372.

²¹ A. a. O.

²² Bauer—Deutsch I, Nr. 316, S. 522, Zeilen 15–17.

²³ Eibl V, S. 355, Kommentar zu Nr. 316/16.

²⁴ Aus den Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin (West).

für das zeitgenössische Aufführungsmaterial des Salzburger Doms²⁵ und des Dominikanerklosters Heilig Kreuz zu Augsburg trägt sie den Titel *Missa*, mit dem jedenfalls das Autograph überschrieben war, und der auch in die NMA übernommen wird (in AMA und KV¹⁻⁶: *Missa brevis*)²⁶. — Als wichtigste, wenn auch nicht vollständige Vorlage für die Ausgabe diente das Stimmenexemplar aus dem Archiv des Salzburger Domchors (vgl. den Kritischen Bericht); die hier fehlende Stimme des Alto Trombone wurde vom Herausgeber ergänzt (Wiedergabe im Kleinstich).

Mozart schrieb an seinen Vater am 20. November 1777 u. a.²⁷: „*ich habe ihnen [d. h. den Chorherren zu Heilig Kreuz] die Messe ex f. [d. i. KV 192/186^f] und die erste aus den kurzen Messen in C [d. i. KV 220/196^b] und das offertorium in Contrapunct in D minor [d. i. KV 222/205^a] dort gelassen.*“ Otto Jahn²⁸ interpretiert „*dort gelassen*“ als Geschenk, ein Irrtum, der auch in KV¹⁻⁶ übernommen worden ist. Daß es sich nur um eine leihweise Überlassung der Notenhandschriften handelte, bestätigt die Fortsetzung des Briefes²⁹: „*Meine baaf [d. i. Maria Anna Thekla Mozart] ist ober-aufseherin darüber [d. h. über die Noten]. das offertorium habe ich accurat zurück bekommen, weil ich es fürs erste verlangt habe.*“ Somit erübrigt sich die Vermutung, das Autograph von KV 220 (196^b) sei in Heilig Kreuz in Verlust geraten³⁰.

Otto Jahn³¹ datierte die Komposition „1775–76“. Köchel (KV¹) vermutete ihre Entstehung im Jahre „1775“, fügte aber noch hinzu: „1775–76“³². Nach

²⁵ Die Bemerkung zum Stimmenexemplar des Salzburger Doms in KV¹⁻⁶, „*die Titelbezeichnung Mozarts entspricht genau der auf dem Libretto zum „Idomeneo“*“, ist unzutreffend.

²⁶ Auf die für KV 220 (196^b) unzutreffende Bezeichnung *Missa brevis* verweist auch Felix Schröder im Vorwort zur Ausgabe der Komposition in der Edition Eulenburg, Nr. 988, 1958.

²⁷ Bauer—Deutsch II, Nr. 376, S. 136, Zeilen 32–34.

²⁸ A. a. O., S. 667 f., Anm. 3.

²⁹ Bauer—Deutsch II, Nr. 376, S. 136, Zeilen 34–36.

³⁰ In KV⁶, Anmerkung zu KV 220 (196^b), S. 226, heißt es u. a.: „*Mozart hatte nach Göhlers Meinung das Autograph selbst hergegeben.*“ Das dabei angeführte Zitat, K. A. Göhler, *Die Meßkataloge im Dienste der musikalischen Geschichtsforschung*, Diss. Leipzig 1901, bezieht sich jedoch nicht auf die vorige Bemerkung.

³¹ A. a. O., S. 668.

³² In KV³ hat sich bei dieser Angabe ein Satzfehler eingeschlichen, 1775–„1777“, der bis KV⁶ nicht emendiert worden ist.

einer Aufschrift im Verzeichnis der Kirchenmusik von St. Peter in Salzburg, *Missa 31*“. Das Verzeichnis ist der *Catalogus Rerum Musicarum pro choro figurato Ecclesiae S. Petrensis 1822*³³, geschrieben von P. Martin Bischofreiter³⁴. Die Datierungen dieser Messe sowie anderer Kirchenwerke Mozarts sind in diesen Katalog nachträglich, von späterer Hand geschrieben und stimmen völlig mit den Angaben bei Otto Jahn überein³⁵; sie wurden zweifellos aus dem Werk Otto Jahns in den Katalog übernommen und haben daher keinen anderen Aussagewert als eine approximative Schätzung. Wyzewa—Saint-Foix³⁶ haben auf Grund einer irrtümlichen Interpretation des Briefes vom 15. Februar 1775 (vgl. Anm. 22), in dem Leopold Mozart von der Aufführung einer kleinen Messe Wolfgangs in der Münchener Hofkapelle nach Salzburg berichtet, angenommen, es handle sich um eine neue Komposition, die sie ohne jede Berechtigung mit KV 220 (196^b) identifizierten. Seit KV³ findet sich zu diesem Werk die Angabe: „*Komponiert angeblich im Januar 1775 in München*“. Da KV 220 (196^b) das erste Werk ist, das sich nach den Wünschen des Erzbischofs orientierte (*Missa brevis et solennis*), ist seine Entstehung in Salzburg anzunehmen und als Zeit: im Laufe des Jahres 1775 oder Anfang 1776³⁷.

³³ Tomus I^{mus}, S. 10.

³⁴ Vgl. dazu Manfred Hermann Schmid, *Die Musikalien-sammlung der Erzabtei St. Peter in Salzburg. Erster Teil = Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum*, Band 3/4, Salzburg 1970, S. 47.

³⁵ Die Datierungen der im Katalog von St. Peter (S. 10) angeführten Messen Mozarts, Nr. 31, 32, 33, 36, 37, 38, 39, entsprechen der Verzeichnung bei Jahn (a. a. O., S. 665 ff.), Nr. 9, 13, 12, 14, 11, 3, 8.

³⁶ Théodore de Wyzewa et Georges de Saint-Foix, *W. A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre*, 2. Band, Paris 1912, S. 208.

³⁷ A. Einstein, *Mozart. Sein Charakter — Sein Werk*, Zürich—Stuttgart ³/1953, S. 381, vertritt die zweifellos eher zutreffende Ansicht, im Februar 1775 seien die zwei im vorigen Jahr entstandenen *Missae breves* aufgeführt worden, nimmt aber dennoch an, KV 220 (196^b) sei zu dieser Zeit in München komponiert worden und schreibt: „*Ich glaube vielmehr an einen plötzlichen Auftrag Colloredos, der damit Mozart auch aus der Ferne ein wenig an der Leine halten wollte; und Mozart hat sich dieses Auftrages denn auch eilig und in einer Weise entledigt, als ob er dem Brotherren hätte zu verstehen geben wollen: da hast du einmal genau, was du willst!*“ Die Annahme Einsteins ist völlig aus der Luft gegriffen. Mozart war weder verpflichtet, Kompositionen zu liefern, noch ist es bekannt, daß er Kompositionsaufträge des Erzbischofs erhielt. In dem Brief an Padre Martini vom 4. September 1776 heißt es (Bauer—Deutsch I, Nr. 323, S. 532, Zeilen 24–25, Übersetzung): „*Mein Vater ist Kapellmeister der Metropolitankirche, was mir die Möglichkeit gibt, für die Kirche zu schreiben, so viel ich will.*“

Zum 7. April 1776 (Ostersonntag) schrieb Joachim Ferdinand von Schiedenhofen u. a. in sein Tagebuch³⁸: „Nachhin im Domb, wo S[eine] H[ochfürstlich] G[naden, d. i. der Fürsterzbischof] pontificierten. Das Amt ware neu vom jungen Mozart.“ O. E. Deutsch³⁹ nahm an, das „Amt“ sei die Missa longa, KV 262 (242*), gewesen. Da aber der Erzbischof, wenn er zelebrierte – von besonderen Festlichkeiten abgesehen –, nur kurze, feierliche Messenkompositionen wünschte, kann sich das „Amt“ nicht auf die Missa longa, sondern wohl eher auf KV 220 (196^b) beziehen, sofern nicht die Messen KV 257, 258 oder 259 in Frage kommen, deren Entstehungszeit nicht eindeutig gesichert ist.

Neben KV 65 (61*, in: *Messen · Band 1*, Nr. 3) und KV 275 (272^b) zählt KV 220 (196^b) mit insgesamt 360 Takten zu den kürzesten Messen Mozarts. Kontrapunkt fehlt in diesem Werk nahezu völlig, dafür tritt empfindsame Melodik bemerkenswert hervor, und das Orchester dominiert über die Singstimmen. Mozart verfolgte offenbar die Absicht, eine besonders eingängliche, volkstümliche Messe zu schreiben. Da die Komposition in dieser Hinsicht eine Sonderstellung einnimmt und sich nur etwa der „popularen“ Missa brevis KV 140 (Anh. 235^d = KV⁶: Anh. C. 1.12) nähert, könnte in diesem Fall Mozarts Absicht vermutet werden, ein Vorbild nachzugestalten. Auf das Beispiel Joseph und Michael Haydns weist jedenfalls im Agnus Dei das Zurückgreifen auf das Kyrie, wodurch ein neues Prinzip großformaler Vereinheitlichung gewonnen wird. Einstein⁴⁰ hält diese Messe – in Verkennung des vorherrschenden volkstümlichen Gepräges – für Mozarts „schwächstes“, „allzu salzburgerisches Kirchenwerk“. Die Beliebtheit, der sich diese Messe erfreute, zeigen neben zahlreichen Abschriften auch Teilbearbeitungen für Kantaten: Kyrie und Gloria als erster Satz der „Kantate Nr. 4“ mit dem deutschen Text „Ewiger, erbarme dich“ (Leipzig 1823, Breitkopf & Härtel), ebenso als erster Satz der „Kantate Nr. 9“ (Bonn, um 1823, Simrock); ferner Benedictus als zweiter Satz der „Kantate Nr. 3“ mit dem deutschen

Text „Selig werden“ (Leipzig 1812, Breitkopf & Härtel), ebenso als zweiter Satz der „Kantate Nr. 7“ (Bonn, um 1816, Simrock).

Die Messe KV 262 (246* = Nr. 10) ist als *Missa longa* bekannt. Diese Bezeichnung schrieb Leopold Mozart zu ihrem Incipit auf den Umschlag zu dem Konvolut, in dem einst die Autographen von fünf in C-dur stehenden Messen Mozarts vereinigt waren (vgl. Anm. 24)⁴¹. In der Mozartliteratur ist als Entstehungsjahr des Werkes 1776 angeführt, ohne einen Vermerk, daß etwa nur eine Vermutung vorliege. Demnach müßte auf dem seit 1945 verschollenen Autograph aus den Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek diese Jahreszahl gestanden haben. Als Johann Anton André im Jahre 1800 den Nachlaß Mozarts erwarb, fehlte aber aus dem Sammelband nicht nur das erste Werk, KV 220 (196^b) (s. o.), sondern auch das erste Blatt der folgenden Komposition, KV 262 (246*). André trug das Werk in sein Verzeichnis der Autographen Mozarts⁴² unter Nr. 113 mit der Jahreszahl 1776 ein und schrieb dazu: „Da die zwei ersten Seiten dieser Missa auf dem letzten Blatt einer vorhergehenden Missa stehen, welche aus dem Bande, worin solche ebenfalls gestanden, herausgenommen worden, so mußten diese 2 Seiten copirt werden. Ob auf der ersten Seite des M[anu]scr[i]pts eine Bemerkung über das nähere Datum dieser Missa von M[ozart]s Hand geschrieben stand, weiß ich daher nicht.“ Auf dem alten Umschlag des Sammelbandes steht zwar beim Incipit der Missa longa neben einer durchstrichenen Jahreszahl „1776“, aber nicht von der Hand Leopold Mozarts – die Ziffern sind von André geschrieben. Die Datierung der Missa longa mit 1776 ist daher nicht aus dem Autograph belegt, sondern lediglich eine Zuschreibung Andrés⁴³.

KV¹⁺² berufen sich bei der Entstehungszeit der Komposition auf Andrés Verzeichnis und auf Otto Jahn⁴⁴. Neben dem Hinweis auf André macht Jahn

Selbst im Anstellungsdekret als Hoforganist, vom 17. Januar 1779, wird nur verlangt, daß er „den Hof und die Kirche nach Möglichkeit mit neuen, von ihm verfertigten Kompositionen bediene“ (H. Abert, a. a. O., II, S. 906). Also auch hier noch keine Verpflichtung!

³⁸ Mozart. *Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch (= *Dokumente*, NMA X/34), Kassel etc. 1961, S. 140.

³⁹ *Dokumente*, S. 140.

⁴⁰ A. a. O., S. 382.

⁴¹ *Missa longa*, in der Bedeutung von *Missa solemnis* – eine Designation, die Vater und Sohn Mozart nicht gebrauchten –, schrieb L. Mozart auf den Umschlag des Sammelbandes auch zum Incipit der Messe KV 257, die später als Credo-Messe bekannt wurde.

⁴² *Thematisches Verzeichnis W. A. Mozartscher Manuscripte, chronologisch geordnet von 1764–1784 von André*. Manuskript, abgeschlossen 6. August 1833.

⁴³ Vgl. dazu die ausführlichere Darstellung bei W. Senn, *Zur Missa longa, KV 262 (246*)*, in: *Mozart-Jahrbuch 1975* (in Vorb.).

⁴⁴ A. a. O., S. 668, Nr. 10.

auf eine weitere „Quelle“ aufmerksam: „auf der Abschrift der *Missa longa*“ im Salzburger Dom ist das Jahr 1776 angegeben. Der Vermerk bezieht sich auf eine etwa um 1840 geschriebene Partiturnkopie aus dem Besitz von W. A. Mozarts Sohn. Aloys Fuchs, ein näherer Bekannter des Mozart-Sohnes, dürfte der Vermittler der Partitur gewesen sein. Fuchs stand mit André in Verbindung, kannte dessen Verzeichnis und schrieb nach mehreren vorhergegangenen Versuchen 1837 zwei Kataloge, in denen er die Autographe Mozarts im Besitz Andrés aufzählt⁴⁵. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die Jahreszahl in der Salzburger Partitur auf Fuchs bzw. André zurückgeht.

Alfred Einstein hatte offenbar erkannt, daß die Datierung der *Missa longa* auf dem einstigen Umschlag des Sammelbandes (s. o.) nicht authentisch ist, bzw. nicht von der Hand Leopold Mozarts stammt, sondern vermutete bei der Datierung (1776), eine andere „Quelle“ sei zuverlässiger. Er schrieb in KV³ (was auch in die weiteren Auflagen übernommen wurde): „Das Datum der Entstehung dieser umfangreichsten Messe Mozarts⁴⁶ ist nur durch die Lambacher Abschrift übermittelt.“ Die Datierung übernahm Einstein — jedenfalls unüberprüft — aus dem von Franz Espagne verfaßten Revisionsbericht zur alten Gesamtausgabe der Werke Mozarts⁴⁷; hier wird unter den „Vorlagen“ für KV 262 u. a. angeführt: „Alte geschriebene Stimmen im Besitze des Stiftes Lambach mit der Jahreszahl ‚1776‘.“ Diese zwar nicht eindeutige Zitierung wurde auch zum Anlaß genommen, seit KV³ unter „Abschriften“ an erster Stelle anzuführen: „Stift Lambach (1776)“. Bereits Karl Pfannhauser⁴⁸ hat darauf hingewiesen, daß die Lambacher Noten „aus der Zeit gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts“ stammen. Es liegt jedoch auch keine Abschrift nach einer Primärquelle, sondern nach einer inkorrekten Vorlage mit Kürzungen des Notentextes vor. Außerdem finden sich Änderungen in den Stimmen der ersten und zweiten

Violine, die bei Pausen des Originals mit dem Sopran oder Alt geführt sind. Daß der Schreiber einer so korrumpierten Vorlage das authentische Entstehungsdatum der Komposition übernommen habe, ist von vornherein nicht zu erwarten. Tatsächlich ist die Jahreszahl 1776 nicht vom Notenkopisten, sondern von einer anderen späteren Hand geschrieben, offensichtlich nach einer gedruckten Vorlage. Zum ursprünglichen Werktitel *Missa in C* ist außerdem vom gleichen Schreiber ergänzt „*longa*“. Da die Bezeichnung *Missa longa* erstmals bei Otto Jahn⁴⁹ erscheint, nicht aber bei André⁵⁰ oder in KV¹, auch nicht in einer alten Stimmenabschrift, kommt für die Übernahme, auch der Jahreszahl, nur Otto Jahn in Frage.

Somit bleibt die Tatsache bestehen, daß die angeblich authentische Entstehungszeit der Komposition eine approximative Schätzung Andrés ist. Damit erübrigen sich alle Angaben über den Monat der Niederschrift: Wyzewa—Saint-Foix⁵¹ verlegen sie in eine Schaffenslücke im Mai 1776, in KV⁶ wird vermutet „im April“, und O. E. Deutsch⁵² nimmt an, daß sich die Eintragung im Tagebuch des Joachim Ferdinand von Schiedenhofen zum Ostersonntag, den 7. April 1776 (s. o., Anm. 38), auf KV 262 (246^a) beziehe; daher müsse die Komposition noch früher entstanden sein. In KV⁶ wird in der „Anmerkung“ zu KV 262 (246^a) geschrieben: „Aus der Verwendung der Hörner und aus den für den Dom verbotenen Schlußfugen im Gloria und Credo schließen Schiederemair (S. 454)⁵³ und Paumgartner (1957, S. 176)⁵⁴, daß die Messe für St. Peter, nicht für den Dom bestimmt war“⁵⁵. Einstein⁵⁶ schließt sich dieser Ansicht an und schreibt u. a.: Die „Länge sowie die Instrumentierung beweisen, daß sie nicht für die Verwendung im Dom

⁴⁹ A. a. O., S. 668.

⁵⁰ *Thematisches Verzeichnis derjenigen Originalhandschriften von W. A. Mozart, welche Hofrat André in Offenbach a. M. besitzt*, Offenbach a. M. 1841 (verfaßt von H. Henkel), Nr. 21.

⁵¹ A. a. O. II, Paris 1936, S. 297.

⁵² O. E. Deutsch (*Dokumente*, S. 140) war seiner Ansicht so sicher, daß er schrieb: „Die Messe in C, KV 262, ist also nicht erst im Mai 1776 geschrieben und nicht bei St. Peter aufgeführt worden, wie man angenommen hat.“

⁵³ Ludwig Schiederemair, *Mozart. Sein Leben und seine Werke*, München 1922.

⁵⁴ Bernhard Paumgartner, *Mozart*, Zürich 4/1957.

⁵⁵ Darauf folgt die völlig irreführende Bemerkung: „Schiedenhofen jedoch weist die Aufführung im Dom am 7. April 1776 nach.“ Schiedenhofen vermerkt lediglich, daß an diesem Tag im Dom die Aufführung einer neuen Messe Mozarts stattgefunden habe.

⁵⁶ A. a. O., S. 384.

⁴⁵ A. Einstein, in: KV⁶, *Vorwort zur dritten Auflage*, S. XXXIX.

⁴⁶ Die *Missa longa* ist nicht die umfangreichste Messe Mozarts. Nach der Anzahl der Takte steht an erster Stelle KV 66 mit 1097 Takten, darauf folgen KV 139 (114^a) mit 1010 und KV 167 mit 847 Takten; erst daran reiht sich die *Missa longa* mit 824 Takten.

⁴⁷ Mozarts Werke. Revisionsbericht, Leipzig 1886, S. 21.

⁴⁸ W. A. Mozarts *Messe in C-dur, Missa longa, K.-V. 262 (= K.-E. 246^a)*, herausgegeben von Ernst Tittel = *Österreichische Kirchenmusik*, Bd. 6, Wien—Wiesbaden (1955), *Quellennachweis* VI. (nach S. 102).

bestimmt war, sondern vermutlich für die St.-Peters-Kirche, in deren damals nagelneuen Rokokoreichtum sie gut hineinpaßt.“ Der Anlaß, für den die Messe geschrieben wurde, kann nur vermutet werden (s. u.); fest steht jedenfalls, daß sie im Salzburger Dom zur Darbietung gelangt ist. Dafür liegt als Beweis vor: Im Archiv des ehemaligen Chorherrenstiftes Heilig Kreuz zu Augsburg wird Aufführungsmaterial des Werkes verwahrt, das von Salzburger Schreibern hergestellt ist und das nach der Anzahl der Aufgestimmen, nach der Besetzung des Instrumentalbasses sowie nach den transponierend in D notierten Oboen ursprünglich nur für den Dom zu Salzburg bestimmt gewesen sein kann. Die mit zahlreichen Korrekturen und Ergänzungen von Vater sowie Sohn Mozart versehenen Noten waren einst im Besitz Leopolds und nach dessen Tod von seiner Tochter, Marianne, den Chorherren zu Heilig Kreuz geschenkt worden⁵⁷.

In der vermutlich von Leopold Mozart verfaßten *Nachricht von dem gegenwärtigen Zustand der Musik Sr. Hochfürstlich Gnaden des Erzbischofs zu Salzburg im Jahr 1757*⁵⁸ heißt es, das „Waldhorn“ werde „niemals in der Domkirche gehört“. Diese Mitteilung führte zur irrlichen Annahme von Schiedermaier⁵⁹, Paumgartner⁶⁰ u. a., daß die *Missa longa*, in deren Orchester Hörner vorgeschrieben sind, im Salzburger Dom nicht aufgeführt worden sein konnte. Seit der Abfassung der *Nachricht, 1757*, hat sich aber hinsichtlich des Gebrauchs der Hörner eine Änderung ergeben. Es ist bekannt, daß das Orchester in Mozarts *Litanei KV 125* und *Messe KV 317* mit Hörnern besetzt ist – ohne daß deswegen die Vermutung geäußert worden wäre, die Kompositionen seien im Dom nicht erklingen. Aber auch in Werken anderer Komponisten, die zum Bestand des Salzburger Domchors gehören, sind Hörner anzutreffen⁶¹. Nach 1757 ist deren Ver-

wendung kein Argument mehr, ein Werk sei „deshalb“ nicht im Dom aufgeführt worden.

In KV⁶ („Anmerkung“) wird zu KV 262 (246^a) auch von den „für den Dom verbotenen Schlußfugen im *Gloria und Credo*“ gesprochen. Einstein schließt nur aus der Länge des Werkes, es sei nicht für den Dom bestimmt gewesen⁶². Ein generelles Fugenverbot ist nie ausgesprochen worden; der Erzbischof wünschte nur, wenn er selbst am Altar stand, kurze, feierliche Messen. Einerseits konnte im Salzburger Dom, wenn der Erzbischof nicht selbst zelebrierte, eine *Missa solennis* aufgeführt werden. Andererseits hat der Erzbischof offensichtlich auch Ausnahmen von seinem Wunsch nach Kürze der Messenkomposition gestattet, wenn ein besonderer Anlaß vorlag; z. B. traf dies für das Säkularfest des Erzbistums, 1782, zu, für das Michael Haydn die großangelegte *Missa St. Ruperti* (mit Fugen) komponierte. Als „Ausnahmen“ konnten ebenso Mozarts *Missa longa* wie z. B. jene drei im *Catalogus Musicalis* (s. o.) verzeichneten Messen Michael Haydns, denen die Attribute *longa et solennis* beigelegt sind, auch während eines vom Erzbischof zelebrierten Hochamtes zur Darbietung gelangt sein.

Die Monumentalität der *Missa longa* läßt auf einen besonderen feierlichen Anlaß schließen, für den das Werk komponiert wurde. Sucht man nach bemerkenswerten kirchlichen Ereignissen, die sich im achten Jahrzehnt abspielten, so gehört dazu jedenfalls die am 17. November 1776 im Salzburger Dom vorgenommene Weihe des Ignaz Josef Grafen von Spaur, der Koadjutor und Administrator des Bistums Brixen war, zum Titularbischof von Chrysopol. Erich Schenk hat dargelegt⁶³, daß die im Brief Leopold Mozarts vom 28. Mai 1778 erwähnte „*Spaur Messe*“ Wolfgang sich auf die Weihe des Ignaz Josef Spaur beziehe, der ein langjähriger Bekannter der Familie Mozart war; um so mehr dürfte die Komposition für die Konsekration auch eine persönliche Huldigung gewesen sein. Die einzige Vertonung des Ordinarius aus dieser Zeit, die einem so hochfeierlichen Rahmen entspricht, ist die *Missa longa*. Die bisherigen Zuteilungen der Spaur-Messe, als KV

⁵⁷ Walter Senn, *Zur Erbteilung nach Leopold Mozart*, in: *Neues Augsburger Mozartbuch* = Zeitschrift des Historischen Vereins von Schwaben, Bd. 62/63, 1962, S. 383 ff., und ders., *Die Mozartüberlieferung im Stift Heilig Kreuz zu Augsburg*, ebda., S. 333 ff.

⁵⁸ In: Friedrich Wilhelm Marpur, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Berlin 1757, III, S. 195.

⁵⁹ Siehe Anm. 53.

⁶⁰ Siehe Anm. 54.

⁶¹ In dem unter dem Domkapellmeister Luigi Gatti 1788 angelegten *Catalogus Musicalis in Ecclesia Metropolitana* (Archiv des Domchors), in dem zwar nicht bei allen verzeichneten Werken die Besetzung angeführt ist, sind „2 Corni“ u. a. bei folgenden Kompositionen vermerkt: Anton Cajetan Adlgasser, 4 *Litaneien*; Domenico Fischiatti,

2 *Offertorien*, *Regina Caeli*, *Litanei*, *Messe*; Luigi Gatti, *Litanei*, 11 *Vespere*, 6 *Offertorien*, 4 *Messen*, *Tedeum*; Michael Haydn, *Litanei*, 11 *Gradualien*; Joseph Haydn, *Messe*; Leopold Hofmann, 2 *Messen*.

⁶² A. a. O., S. 384.

⁶³ Erich Schenk, *Ein unbekannter Brief Leopold Mozarts* = Österreichische Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, Sitzungsbericht 225, Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung Heft 1 (1947), S. 10.

257 oder KV 258, gingen von der irrigen Ansicht aus, die *Missa longa* durfte wegen der Verwendung von Hörnern und wegen der Fugen im Dom nicht aufgeführt werden. Trifft die Hypothese zu, daß die Spaur-Messe mit der *Missa longa* identisch ist, dürfte die Komposition spätestens im Oktober 1776 abgeschlossen worden sein, womit sich auch Andrés Datering bestätigen würde.

Bei der Uraufführung des Werkes wirkten keine Pauken mit, die im Autograph nicht eingetragen waren und deren Fehlen in der großen Besetzung des Orchesters als ein Mangel empfunden wurde (in Abschriften des 19. Jahrhunderts findet man diese Stimme frei ergänzt). Für eine spätere Salzburger Darbietung schrieb auch Mozart eine Auflagestimme für Pauken, jedoch ohne Credo. Die Messe war in dieser Form entweder für ein kleineres auf einen Wochentag fallendes Kirchenfest bestimmt, an dem die Liturgie den Gesang des Credo nicht vorsieht, oder es wurde auf die Wiedergabe des Satzes wegen seiner Länge — mit 406 Taktstößen das umfangreichste von Mozart komponierte Credo — verzichtet und dieser einer anderen, kürzeren Messenkomposition entnommen. In der Paukenstimme ist der Platz für das Credo ausgespart — Mozart hatte beabsichtigt, die Noten später nachzutragen. In der Ausgabe wurden diese vom Herausgeber ergänzt und sind im Kleinstich wiedergegeben.

In der *Missa longa* spielt einerseits der Kontrapunkt wieder eine große Rolle; ausgedehnte Fugen beschließen Gloria und Credo. Andererseits dominiert das Orchester, während dem Chor — in der Struktur des musikalischen Aufbaus — meist nur eine begleitende Funktion zugeteilt ist. Am eindrucksvollsten gestaltete Mozart die Episoden langsamen Zeitmaßes in Gloria und Credo. Z. B. schreibt Abert⁶⁴: *„Das Qui tollis ist einer der genialsten Einfälle dieser Messen überhaupt und zugleich einer der dramatischsten: in schwerem kirchlichem Ernst, begleitet von einem scharfen rhythmischen Orchestermotiv beginnt es, aber schon im dritten Takt läuft bei dem piano ein Schauer durch den Chor und im 6.–7. folgt ein ganz überraschender Ausbruch der Verzweiflung mit anschließender Generalpause, der Rest ist ein hoffnungsloses Schluchzen des miserere nobis. Dabei zieht sich die Linie des Basses unter beständiger in harmonischer Verwechslung der darauf aufgebauten Akkorde chromatisch von g bis H hinab. Dreimal wiederholt sich mit verschärftem harmonischem Aus-*

druck dieses Spiel, das in seinem dramatischen Verlauf ebenso erschütternd als echt Mozartisch ist.“ — Insbesondere die instrumental konzipierten Partien sind von betonter Würde und Erhabenheit getragen, als Ausdruck von Repräsentation, die ein feierliches Ereignis begleiten.

*

Der Text des Ordinarium missae ist, von Schreibfehlern abgesehen, insbesondere in den wortreichen Sätzen im allgemeinen ohne Umstellungen und Eliminierungen, korrekt behandelt. Lediglich im Credo von KV 262 (246^a), nach Takt 223, übersah Mozart, den Versteil *„et conglorificatur“* zu vertonen. Wenn Mozart im Credo von KV 192 (186^f) sowie im Gloria und Credo von KV 262 (246^a) auch die Intonationsworte des Priesters mitvertonte, so folgte er darin dem nicht als liturgiewidrig angesehenen Beispiel anderer Komponisten. Freizügiger verhielt er sich im Kyrie. Obgleich der dreiteilige Text eine übereinstimmende musikalische Form nahelegen würde, steht *„Christe eleison“* nur einmal, in KV 194 (186^h), zwar nicht kontrastierend, im Mittelpunkt des Satzes. Im übrigen erscheinen die Worte am Schluß der Durchführung (KV 167), als Durchführung (KV 192/186^f) und als Seitensatz, der dementsprechend in der Reprise wiederholt wird (KV 220/196^b und KV 262/246^a). Im zweiten Abschnitt des Agnus Dei, *„dona nobis pacem“*, begegnet in allen Messen auch die zeitübliche Form *„dona pacem“*.

*

Von den fünf Messen dieses Bandes standen zur Ausgabe bei drei Kompositionen Fotokopien der erhaltenen Autographen zur Verfügung: KV 167 (aus den Beständen der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek Berlin in der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin/West), KV 192 (186^f) und 194 (186^h) (beide aus dem Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek Wien). Hinzu kommen von Mozart geschriebene Auflagestimmen für zwei Clarini zu KV 192 (186^f) sowie authentische Abschriften. Von Mozart und seinem Vater redigiert und mit Korrekturen versehen sind die Kopien von KV 192 (186^f) und 194 (186^h) (beide in Salzburg, Archiv des Domchors). Das verschollene Autograph von KV 220 (196^b) ersetzen eine zwar nicht vollständig erhaltene Stimmenabschrift, z. T. mit Ergänzungen und Korrekturen Mozarts (Salzburg, Archiv des Domchors), und eine von einem Augsburger Schreiber nach dem Autograph angefertigte Stimmenkopie (Augsburg,

⁶⁴ A. a. O., S. 493.

Dominikanerkloster Heilig Kreuz, ehemals Augustiner-Chorherren-Stift). Anstelle des seit 1945 verschollenen Autographs von KV 262 (246^a) konnte eine authentische Stimmenabschrift herangezogen werden (Augsburg, Heilig Kreuz; aus dem Besitz von Leopold Mozart), die, wie aus den Überschriften und der Anzahl der Aufлагestimmen hervorgeht, ursprünglich für Aufführungen im Salzburger Dom bestimmt war. Die Noten weisen zahlreiche Zusätze und Ergänzungen Leopold und W. A. Mozarts auf, insbesondere Artikulationszeichen, die – wie der Vergleich mit der in der AMA nach dem Autograph edierten Messe erkennen läßt – im Autograph nicht eingetragen waren. Dem Aufführungsmaterial liegt außerdem eine von Mozart geschriebene Aufлагestimme für Pauken bei (ohne Credo), die im Autograph nicht enthalten war.

*

Barocke Tradition blieb in der Musik des Salzburger Domes bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts lebendig. Dazu gehörte die Hinzuziehung von drei Posaunen, die mit Alto, Tenore und Basso im Tutti colla parte geführt werden⁶⁵. Obwohl in den Autographen der Messen Nr. 7 und 8 nicht eigens vermerkt, ist die Mitwirkung von Posaunen, ebenso für Nr. 9 und 10, durch Primärquellen als authentisch belegt⁶⁶. Diese Praxis ist wohl auch für die Messe Nr. 6 anzunehmen; da aber alte Stimmen nicht überliefert sind, wurde von einer Ergänzung der Posaunen im Notentext abgesehen.

An die Polychorie erinnert im Salzburger Dom die getrennte Aufstellung von Solo- und Chorensemble, zu denen je eine Orgel gehörte⁶⁷. Dementsprechend

wurden die Aufлагestimmen der Solisten und der ersten Orgel, die den gesamten Notentext enthalten, mit *concerto* und die der Chorsänger sowie der zweiten Orgel mit *ripieno* bezeichnet. In der Stimme *Organo concerto*, gleichlautend mit der für den Dirigenten bestimmten *Battuta* (von „battere“, d. h. schlagen), stehen Solovermerke nicht nur bei vokalen Partien, sondern auch bei instrumentalen Vor- und Zwischenspielen. In den Soloabschnitten setzt *Organo ripieno* bis zum Eintritt des Tutti aus. Schreitet *Organo concerto* beim Übergang von Tutti- zu Solopartien in Achteln weiter, kann in *Organo ripieno* der letzte Tutti-Wert zu einer Viertelnote verlängert werden. Divergierende Nahtstellen verzeichnet der Kritische Bericht. Die mit dem Baß der Orgel unisono geführten Bassi (s. u.) üben keine Tuttifunktion aus und pausieren nicht bei instrumentalen Vor- und Zwischenspielen sowie bei Solostellen, sondern nur zugleich mit dem Chorbaß. Setzen Basso, Tenore oder Alto aus, so steht die jeweils tiefste Singstimme im System der Orgel. Die originale Notierung, Tenor-, Alt- oder Sopranschlüssel, wird in der Ausgabe in den Baß- oder Violinschlüssel übertragen. Das Pausieren der Bassi zeigt der Vermerk „*senza B.*“, das Wiedereinsetzen „*con B.*“ an. – Das in der Orgelstimme bisweilen geforderte *tasto solo* wird durch das Eintreten der Bezifferung aufgehoben.

Mozart setzte in den Autographen dem System, auf dem Bassi und Organo notiert sind, *Organo* voran (KV 167, 192/186^a) und einmal *Organo et Violone* (KV 194/186^b). Da zu dem Aufführungsmaterial des Salzburger Domchors für die Bassi zwei Stimmen, Violone und Fagotto, gehören und da in den in Augsburg und München geschriebenen Quellen (vgl. den Kritischen Bericht) nur je ein Violone vorhanden ist, kann die ursprüngliche Mitwirkung eines Violoncello nicht angenommen werden oder erscheint zumindest problematisch.

Dynamische Zeichen am Beginn der Sätze oder Abschnitte fehlen in den Vorlagen, wenn nach alter Praxis der Forte-Charakter als selbstverständlich vorausgesetzt ist. Bei Tutti-Einsätzen sowie bei instrumentalen Vor- und Zwischenspielen wurde daher *f* nachgetragen. Hingegen ist die Anfangsdynamik für Solostimmen nicht ergänzt worden. Im Verlaufe von Forte-Abschnitten zeichnete Mozart scheinbar überflüssige dynamische Zeichen, *fp* oder *f*, vor; sie bedeuten ein jeweils stärkeres Hervortreten der Stimmen. Von einer Berichtigung zu *ff* bzw. *sf*

⁶⁵ Allgemeine Bemerkungen über die Verbeitung dieses Gebrauches bei Joseph Gabler, *Die Tonkunst in der Kirche*, Linz 1883, S. 170. In der Wiener Kirchenmusik war nur die Verdoppelung von Alto und Tenore durch Posaunen üblich. Reichert, a. a. O., S. 4 („Posaunen werden in keinem Fall mehr als zwei verwendet“).

⁶⁶ Die Mitwirkung von Posaunen ist inzwischen jedoch problematisch geworden. Einerseits kannte das 18. Jahrhundert noch keine Massenchöre, sondern nur eine kleine Besetzung. Im Salzburger Dom, dessen Chor zu den größten dieser Zeit gehörte, wirkten etwa 28 Sängern mit. Andererseits wurden die drei Stimmlagen der Posaunen nicht, wie heute, auf Tenorposaunen, davon eine mit Baßventil, sondern auf Instrumenten unterschiedlicher Größe ausgeführt, deren weitere Mensur und schlankeren Stürze einen wesentlich zarteren Klang vermittelten. Vgl. dazu auch K. G. Fellerer und F. Schröder, Vorwort zu NMA I/2/2, *Vespers und Vesperpsalmen*, S. XI f.

⁶⁷ Zur Besetzung und Aufstellung vgl. Leopold Mozart, *Nachricht*, a. a. O., S. 183 ff.

wurde abgesehen (vgl. KV 167, Credo, Takte 127, 128, 169, 170, 188, 189; KV 192/186^f, Kyrie, Takte 24, 58).

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

Auffallend spärlich sind Bögen in den Singstimmen eingezeichnet. Während sie über längeren Melismen grundsätzlich fehlen, können sie über kürzeren, auf einer Silbe zu singenden Notengruppen, selbst innerhalb größerer Melismen, eingezeichnet sein. Diese scheinbare Inkonsistenz dürfte dennoch eine Absicht des Komponisten offenbaren, der mit dem Bogen *legatissimo* zum Ausdruck bringen wollte. Von einer schematischen Ergänzung der Bögen, wie in der AMA, wurde abgesehen. In Sing- und Instrumentalstimmen sind Bögen nur dann ergänzt, wenn sie in analog geführten Stimmen des gleichen Taktes oder in Paralleltakten erscheinen. In Singstimmen eingezeichnete Bögen wurden bei analogen Wendungen auf die Instrumente übertragen (nicht aber umgekehrt).

Der als Artikulationszeichen gebrauchte Strich, der sich flüchtig geschrieben der Punktform nähert, ist nicht schematisch als Staccato aufzufassen. Er wird von Leopold Mozart⁶⁸ als das „Abstoßen“ eines Tones erläutert, kann aber unterschiedliche Bedeutungen haben: als 1. Akzent, 2. eigentliches Staccato, nach heutiger Auffassung eher mit einer nur leichten Betonungstendenz, 3. das Abstoßen eines Tones, ohne daß auf eine Akzentwirkung gezielt wird, d. h. non legato. 4. In der Orgelstimme kann der Strich die Bezifferung „1“ ersetzen, d. h. *tasto solo* oder bei Orchester-unisono Oktaven⁶⁹; mitunter kann er zugleich das Abstoßen des Tones anzeigen. Im Notentext wird die Deutung des Striches als „1“, da es sich um eine Interpretation des Bearbeiters handelt, grundsätzlich in eckiger Klammer ergänzt, auch wenn keine Doppelbezeichnung, „1“ und Akzent, sinngemäß anzunehmen ist.

Die Bezifferung des Basso continuo steht in den Autographen meist unterhalb, zum Teil auch oberhalb des Systems für Organo. Mitunter kann die höhere unter die tiefere Ziffer geschrieben sein. Gelegentlich fehlende Bezifferungen und Verlän-

gerungsstriche, die ein Liegenlassen des Akkordes bedeuten, wurden nachgetragen. Ergänzungen stehen in eckigen Klammern. Irrtümliche Bezifferungen wurden berichtigt (ohne eckige Klammern, aber mit Erwähnung im Kritischen Bericht). Die in den alten Vorlagen nicht einheitliche Kennzeichnung von Alterierungen ist normalisiert. Bei Achtel- oder Sechzehntelläufen bzw. -sprüngen des Basses sowie bei Wechsel- und Durchgangsnoten fehlt häufig eine Bezifferung. In diesen Fällen ist der zur ersten Note gehörende Akkord auszuhalten.

Der Worttext ist in den Autographen bei homophoner Führung in der Regel nicht allen Vokalstimmen (meist nur Soprano und Basso) unterlegt. Er wurde in der Ausgabe ohne Kenntlichmachung stillschweigend ergänzt. Rechtschreibung, Silbentrennung und Interpunktionen sind mit dem Messtext des *Graduale Romanum* (Ausgabe von 1957) in Übereinstimmung gebracht. Von einer Berichtigung des fast durchwegs drei- statt viersilbig vertonten Wortes „*eleison*“ mußte aus musikalischen Gründen abgesehen werden.

*

Für die Überlassung von Quellen bzw. für Auskünfte und Hinweise ist der Herausgeber folgenden Persönlichkeiten, Archiven und Bibliotheken zu besonderem Dank verpflichtet: Seiner Exzellenz dem hochwürdigsten Herrn Erzbischof Dr. Karl Berg (Salzburg), P. Suso Geiselhart O. P., Prior des Dominikanerklosters Heilig Kreuz (Augsburg), Prof. P. Dr. Altman Kellner O.S.B. (Stift Kremsmünster), Prof. Hermann Lang (Lambach/Oberösterreich), Direktor Dr. Robert Münster (Bayerische Staatsbibliothek München), e. b. Konsistorialarchivar Dr. Hans Spatenegger (Salzburg), ferner der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin (West), dem Diözesanarchiv Graz, Archiv des Domchors Salzburg, Chorherrenstift St. Florian, Erzabtei St. Peter (Salzburg), Stiftelsen Musikkulturens främjande, Rudolf Nydahl (Stockholm) und der Stadtpfarrkirche Tittmoning (Oberbayern). Besonderen Dank schuldet der Unterzeichnete der Editionsleitung der *Neuen Mozart-Ausgabe* sowie den Herren Prof. Dr. Marius Flothuis (Amsterdam) und Karl Heinz Füssl (Wien), die die Korrekturen mitgelesen haben.

Igls bei Innsbruck, August 1974

Walter Senn

XIX

⁶⁸ *Gründliche Violinschule*, Augsburg 1787, S. 45.

⁶⁹ Vgl. dazu Hellmut Federhofer, *Striche in der Bedeutung von „tasto solo“ oder der Ziffer „1“ bei Unisonostellen in Continmostimmen*, in: *Neues Augsburger Mozartbuch . . .*, Augsburg 1962, S. 497 ff.

Allegro. *Missa in honorem SS. mar. Trinitatis.* *Coll. Caroline Stuart, Wolfgang Mozart und August Witz* *1818*

Figura *Grundrissbild*

Adm. *110 8*

Allegro.

Missa in C („Missa in honorem SS. mar. Trinitatis“) KV 167 = Nr. 6: Blatt 1^r des Autographs aus den Beständen der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek Berlin in der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin (West), Signatur: Mus. ms. autogr. Mozart KV 167. Vgl. Seite 3, Takt 1–6.

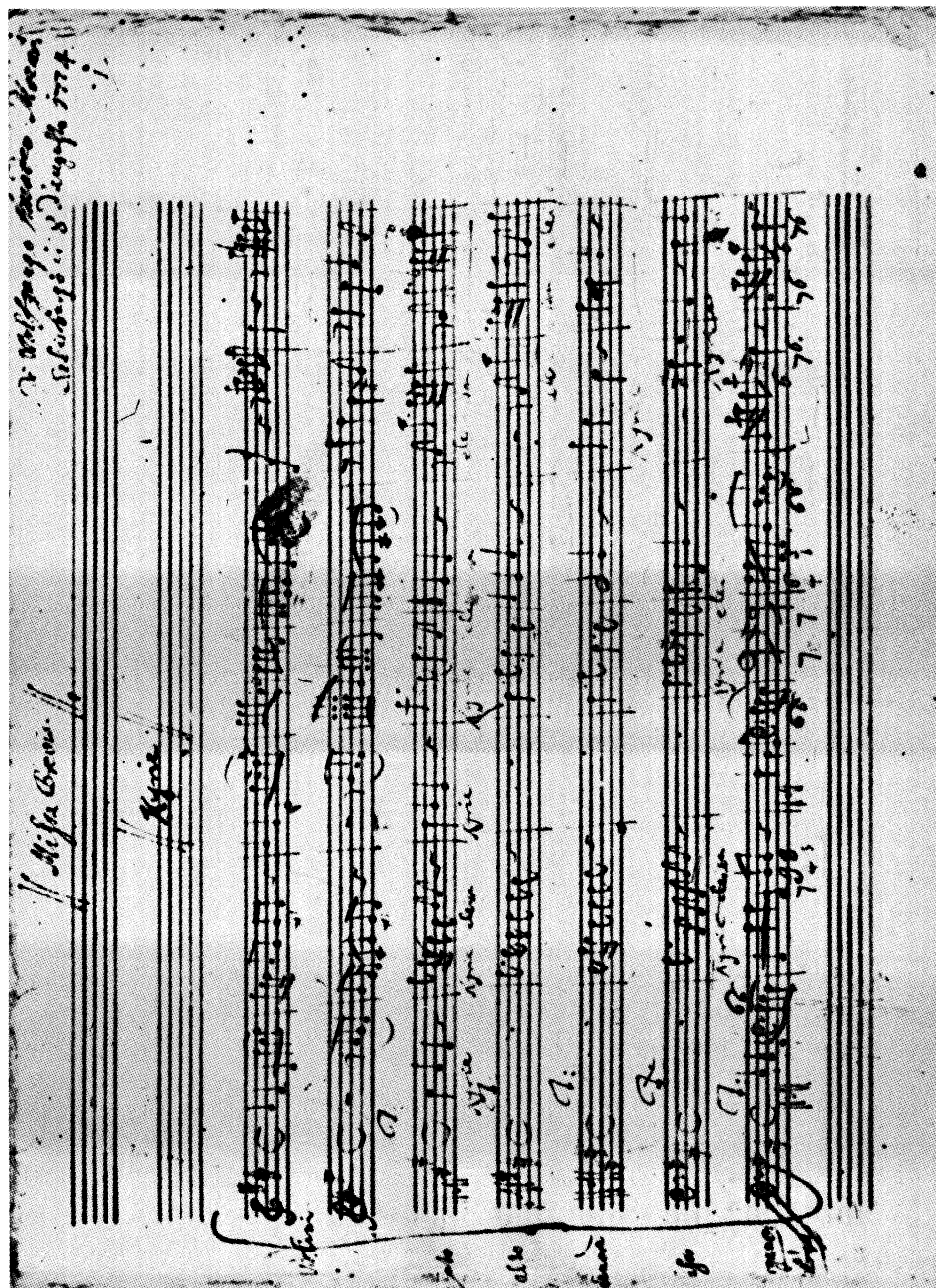
Die Weltpange Anrede Mozart
Handwritten notes and signatures at the top of the page.

Figur
Zumplit

Nr. 17.
alt. Adm. v. /
Landes /
General A. Mozart /
Figur. Adm. /
0. 3. 28. 20.

Missa brevis
Kyrie
Kyrie
Kyrie
Kyrie
Kyrie
Kyrie
Kyrie
Kyrie
Kyrie

Missa brevis in F KV 192 (186f) = Nr. 7: Blatt II des Autographs im Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, Signatur: Mus. Hs. 1704 A, Vgl. Seite 75, Takt 1-6.



Missa brevis in D KV 194 (186^b) = Nr. 8: Blatt 1^r des Autographs im Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, Signatur: Cod. 18975. Vgl. Seite 121, Takt 1–7.

augur. *Violino I^{mo}* *Stumpf* *Haydn*

The image shows a page of handwritten musical notation for the first violin part of the Mass in C major, KV 220 (196b) by Joseph Haydn. The score is written on ten staves. At the top, there are handwritten annotations: 'augur.' on the left, 'Violino I^{mo}' in the center, and 'Stumpf' and 'Haydn' on the right. The music begins with a treble clef and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' and 'tr'. The handwriting is in a cursive style characteristic of the late 18th century.

Missa in C KV 220 (196^b) = Nr. 9: erste Seite der Stimme *Violino I^{mo}* aus dem handschriftlichen Stimmenmaterial im Besitz des Archivs des Domchors Salzburg (ohne Signatur). Vgl. Seite 163–167.

The image displays a page of handwritten musical notation for an organ. It consists of ten staves of music. The first staff begins with the instruction "tutti" and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingering numbers (e.g., 6, 7, 5, 4, 3, 2, 1). There are several dynamic markings, including "for." (forte) and "tutti". The piece concludes with a double bar line and the word "Gloria" written below the staff. The paper shows signs of age, with some staining and wear.

Missa longa in C KV 262 (246*) = Nr. 10: eine Seite aus der Stimme *Organo* aus dem handschriftlichen Stimmenmaterial im Besitz des Dominikanerklosters Heilig Kreuz Augsburg, Signatur: H1 + 5. Vgl. Seite 207–216, Takt 44–83. (Auf der letzten Notenzeile Incipits für Kyrie und Gloria von der Hand Leopold Mozarts.)

H+5

Allegro

Tympani

Allegro con spirito

Andante

Allegro 2. S.

Missa longa in C KV 262 (246*) = Nr. 10: erste Seite der von Mozart geschriebenen Stimme *Tympani* aus dem handschriftlichen Stimmenmaterial im Besitz des Dominikanerklosters Heilig Kreuz Augsburg, Signatur: Hl + 5. Vgl. Seite 197 ff. und Vorwort.