

Salzburger Kirchenmusik

Sacred music from Salzburg · Musique sacrée de Salzbourg

Johann Ernst Eberlin Missa brevis in a

per Soli (SATB), Coro (SATB)
2 Violini, Basso continuo
3 Tromboni colla parte voci ad lib.

Herausgegeben von/edited by
Armin Kircher

Editionsreihe des Kirchenmusikreferates
der Erzdiözese Salzburg

Partitur / Full score

Carus 27.042



Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	3
Kyrie	7
Gloria	11
Credo	18
Sanctus – Benedictus	28
Agnus Dei	32
Kritischer Bericht	38

Zur vorliegenden Missa brevis ist folgendes Aufführungsmaterial erhältlich:
Partitur, zugleich Orgelstimme (CV 27.042),
Orgelauszug (CV 27.042/03),
Violino I (CV 27.042/11), Violino II (CV 27.042/12),
Violoncello/Fagotto/Contrabbasso (CV 27.042/13).

Vorwort

Johann Ernst Eberlin zählt neben Leopold Mozart, Wolfgang Amadeus Mozart und Johann Michael Haydn zu den bedeutendsten Musikern, die im 18. Jahrhundert am fürsterzbischöflichen Hof in Salzburg wirkten. Als Organist, Kapellmeister und Komponist hat er das Salzburger Musikleben und die süddeutsche Kirchenmusik seiner Zeit nachhaltig geprägt und wurde „nicht allein wegen seiner Gründlichkeit, sondern auch wegen seiner Leichtigkeit und Behendigkeit, mit der er komponirte“¹, außerordentlich gerühmt.

1702 im bayerisch-schwäbischen Jettingen bei Burgau geboren, besuchte Johann Ernst Eberlin ab 1712 das renommierte Jesuiten-Gymnasium in Augsburg, bevor er sich 1721 an der Benediktiner-Universität in Salzburg immatrikulierte und ein Jura-Studium begann, das er 1724 zugunsten der Musik aufgab. Seine Anstellung als vierter Hoforganist ist ab dem Jahr 1727 nachweisbar. Durch den Tod der jeweiligen Stelleninhaber rückte Eberlin 1730 an die Stelle des dritten, 1732 an die des zweiten und 1742 an die des ersten Hoforganisten nach, bevor er 1749 von Fürsterzbischof Andreas Jacob Graf Dietrichstein „in Ansehung seiner guten Qualitäten“² zum Hofkapellmeister ernannt wurde. Johann Ernst Eberlin starb 1762 in Salzburg.

Das kompositorische Œuvre Eberlins, das musikgeschichtlich am Übergang vom Spätbarock zur Klassik steht, umfasst über 300 Werke, darunter 70 Messen und 160 Offertorien, 61 Singspiele, 22 Oratorien sowie Instrumental- und Orgelmusik (seine IX *Toccate e Fughe per l'organo* wurden als einziges Werk des Komponisten zu dessen Lebzeiten in Augsburg gedruckt). „Was die Menge seiner verfertigten Musikstücke betrifft, kann man ihn den zweien sehr fleissigen als berühmten Herrn Componisten Scarlatti und Telemann an die Seite setzen“ schreibt Leopold Mozart anerkennend.³

Dass Werke Eberlins Wolfgang Amadeus Mozart als Studienvorlagen dienten, belegen Abschriften von 16 kirchenmusikalischen Kompositionen Eberlins, die Leopold Mozart im Frühjahr 1773 als Musterstücke eines korrekten vierstimmigen Satzes in einem Sammelband gemeinsam mit drei Werken Michael Haydns zusammengestellt hat.⁴ Aus Eberlins kontrapunktischem Offertorium *Benedixisti Domini* übernahm Mozart das Thema für sein 1775 in München komponiertes Offertorium *Misericordias Domini* KV 222, und 1782 bittet er seinen Vater, ihm die „Toccaten und fugen vom Eberlin“ nach Wien zu übersenden. „Allen respect für seinen 4stimmigen satz“ schreibt er zehn Tage später nach Salzburg und merkt aber kritisch an, dass Eberlins Fugen „lauter in die länge gezogene versetzl sind“ und „wahrhaftig nicht einen Platz zwischen händl und Bach verdienen“.⁵

Die Behandlung des liturgischen Textes beruht in Eberlins Werken auf der in der Barockzeit selbstverständlichen Lehre der musikalischen Rhetorik. Johann Josef Fux schreibt darüber in seiner Kompositionslehre *Gradus ad Parnassum* im Kapitel „Vom Kirchenstyl“: „Vor allem hat man sich

dahin zu bestreben, daß die Melodie dem Text gemäß gesetzt wird, solchen deutlich ausdrückt und dem Sänger nicht beschwerlich wird“. Wie ein geschickter Schneider, „der alle Glieder nach der Länge und Breite genau abmisst, damit er ein Kleid zuwege bringe, das sich vollkommen zu dem Leibe schickt ... soll auch ein Componist den Text einkleiden, und auf die Bedeutung und den Ausdruck desselben sehen, daß die nach Beschaffenheit der Worte eingerichtete Melodie nicht nur zu singen, sondern auch zu reden scheine“.⁶ Die Korrespondenz von Wort und Ton sowie die organische Einheit von melodischer, motivischer und harmonischer Erfindung bewirken die hohe Qualität von Eberlins kirchenmusikalischen Werken.

Fux nennt weiter zwei Kategorien des Kirchenstils: „den Styl a Capella, oder des vollen Chors“ und „den vermischten Styl“.⁷ Von Eberlins Vertonungen des Ordinariumstextes sind sieben Messen im strengen kontrapunktischen Satz, in der historisierenden Nachahmung des „stile antico“ gearbeitet. Charakteristisch für die „Missa in contrapuncto“ ist neben dem Verzicht auf selbstständige Instrumentalstimmen die Notation in langen Notenwerten und kirchentonalen Vorzeichensetzungen. Der größere Teil von Eberlins Messen entspricht dem „vermischten Styl“, der Kompositionsweise der „Gegenwart“⁸, bei dem Chor und Solisten von konzertierenden Instrumenten begleitet werden. Über 50 seiner Messen tragen auf den Titelblättern und Stimmheften die Bezeichnung „da concerto“ oder „concertata“. Im *Catalogus Musicalis in Ecclesia Metropolitana*⁹ wurden alle Messvertonungen Eberlins nach ihrer Länge und Festlichkeit in „brevis“, „brevis solemnis“ oder „solemnis“ klassifiziert.

Johann Ernst Eberlins Missa in a-Moll, datiert mit 1753, trägt in H. J. Herborts Verzeichnis der Messkompositionen Eberlins¹⁰ die Nummer 7. Das Werk entspricht dem Typus der Missa brevis. Nach der liturgischen Ordnung des Salzburger Domes, für den Eberlin als Hofbediensteter seine Werke „verfertigt“ hat, wurden derartige Werke „In Festis Praepositi et Decani“ aufgeführt. Carl Heinrich Biber, Sohn von Heinrich Ignaz Franz Biber und Salzburger Hofkapellmeister,

¹ Benedikt Pillwein, *Biographische Schilderungen oder Lexikon Salzburger theils verstorbener theils lebender Künstler*, Salzburg 1821.

² Zit. nach Ernst Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806*, Diss. Salzburg 1972, S. 77.

³ Friedrich Wilhelm Marburg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Berlin 1757, S. 183ff.

⁴ Nähere Ausführungen sind zu finden in: Manfred Hermann Schmid, *Mozart und die Salzburger Tradition*, Tutzing 1976.

⁵ Brief vom 20. April 1782, in: Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, Gesamtausgabe, herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg, gesammelt (und erläutert) von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Kassel-Basel-London-New York 1962/63.

⁶ J. J. Fux, *Gradus ad Parnassum*, dt. Erstausgabe, Leipzig 1742.

⁷ Vgl. Fußnote 6.

⁸ Vgl. Fußnote 6.

⁹ Das Musikalieninventar wurde auf Anordnung von Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo unter Hofkapellmeister Luigi Gatti im letzten Viertel des 18. Jh. erstellt.

¹⁰ Heinz Josef Herbolt, *Die Messen des Johann Ernst Eberlin*, Diss. Münster 1961.

gibt in seiner um 1745 verfassten *Ordnung Deren Hochfürstlichen Kirchen-Diensten im Domb*¹¹ konkrete Hinweise auf Besetzung und Musizierpraxis: Aufstellung fanden die Musiker bei einer *Missa brevis* auf den beiden vorderen Orgeleporen an den Eckpfeilern der Domkuppel. Auf der vom Altar aus gesehen rechten Empore standen der Kapellmeister, die Solisten, die Continuo-Gruppe, drei Posaunisten und der Organist an der „Hoforgel“; auf der linken vorderen Empore elf Violinisten. Im Gegensatz zu den vom Erzbischof selbst geleiteten Gottesdiensten „In Festis Pallii“ fehlen die an den beiden hinteren Kuppelpfeileremporen positionierten Trompeten und Pauken.

Die *Missa a-Moll*, in den zeitgenössischen Abschriften auch im kirchentonalen Modus als *Missa tertii toni* (oder auch als *Missa secundi toni*) bezeichnet, lässt die Charakteristika des von Eberlin ausgeprägten Typus der *Missa brevis* klar erkennen. Die Besetzung ist reduziert auf Soli, vierstimmigen Chor und das Salzburger Kirchentrio mit zwei Violinen und Basso continuo. Als Spezifikum der Aufführungspraxis im Salzburger Dom treten noch drei Posaunen hinzu, die in den chorischen Teilen mit Alt, Tenor und Bass colla parte spielen und in den Solopassagen pausieren. Ihre Verwendung richtet sich nach den räumlichen Gegebenheiten, weshalb in kleineren Kirchen Salzburgs, wie der Stiftskirche St. Peter, diese Praxis nicht üblich war. Dem Orchester kommt eine untergeordnete Funktion in der Begleitung der Vokalstimmen zu. Abschnittsweise werden die Violinen in den Tutti-Partien mit Sopran und Alt colla parte geführt, wobei die erste Violine die Altstimme nach oben oktaviert. In den Solopartien übernehmen die Violinen die harmonische Aussetzung des Basso continuo, weitgehend ohne motivische Arbeit. Die Besetzung der Bassi richtete sich ebenfalls nach den akustischen Voraussetzungen. In der Domkirche waren, wie das überlieferte Stimmenmaterial zeigt, Kontrabass, Fagott und Orgel gebräuchlich, in Ausnahmefällen ist die Hinzunahme des Violoncellos belegt. Zusätzlich wurden die Tuttiabschnitte von einem zweiten Continuoinstrument, der „Organo ripieno“, begleitet.

Die Gestaltung des Textes erfolgt in den wortreichen Teilen des Ordinarius im Wechsel zwischen kurzen Solo- und Tutti-Abschnitten, wobei eine syllabische Textbehandlung überwiegt. Der Wortakzent dominiert dabei die homophone Textdeklamation. Das *Kyrie* der *Missa in a* weist eine aus der Textstruktur bedingte Dreiteilung mit thematischen Bezügen zwischen 1. und 3. Teil auf.¹² *Gloria* und *Credo* sind knapp konzipiert und ohne Aufteilungen durchkomponiert. Ein melismatisches „Amen“-Fugato beschließt beide Sätze. Polyphon-imitatorische Kompositionstechniken finden sich in *Kyrie*, *Sanctus* und in kleineren Abschnitten von *Gloria* und *Credo*. Als solistischer Satz ist das *Benedictus* (in der Mehrzahl der Messen Eberlins im Duette zwischen Sopran und Alt) gearbeitet, wobei das chorische „Osanna“ aus dem *Sanctus* übernommen wird. Dadurch wird die Einheit von *Sanctus* und *Benedictus* unterstrichen.

Der von J. E. Eberlin ausgeprägte Typus der *Missa brevis* gab W. A. Mozart das Vorbild für die formale Gestaltung seiner Messen dieses Gattungsbereiches (vgl. *Missa brevis* in G-Dur, KV 49; *Missa brevis* in d-Moll, KV 65; *Missa brevis* in D-Dur, KV 194; *Missa brevis* in B-Dur, KV 275). Ebenso nehmen Leopold Mozart, Anton Cajetan Adlgasser und Johann Michael Haydn in ihren Werken Bezug auf Eberlins beispielhafte Vertonungen des Ordinariumstextes.

Vorschläge des Herausgebers zur Ausführung der Intonationen des *Gloria* und des *Credo* sind auf den S. 11 und 18 zu finden.

Danken möchte ich dem Leiter des Konsistorialarchives der Erzdiözese Salzburg, Herrn Univ.-Dozent Dr. Ernst Hintermaier, für die Erteilung der Publikationserlaubnis.

Salzburg, März 2005

Armin Kircher

¹¹ *Ordnung Deren Hochfürstlichen Kirchen-Diensten im Domb*. So die *Hochfürstliche Hoff-Music zu obeservieren hat*, Salzburger Landesarchiv, Geh. Archiv XXIII/30.

¹² Es existieren auch durchkomponierte *Kyrie*-Vertonungen Eberlins.

Foreword (abridged)

Johann Ernst Eberlin (1702-1762), along with Leopold Mozart, Wolfgang Amadeus Mozart and Johann Michael Haydn, was one of the most important musicians employed at the Court of the Prince-Archbishop of Salzburg in the 18th century. As organist, Kapellmeister and composer he exercised a lasting influence on the musical life of Salzburg and on south-German church music of his time, and he was extraordinarily celebrated "not only because of his thoroughness, but also on account of the lightness and dexterity with which he composed."¹

The compositional œuvre of Eberlin, whose music-historical place is at the transition from the late baroque to the classical era, comprises more than 300 works, including 70 masses, 160 offertories, 22 oratorios, 61 Singspiele, instrumental and organ works (the *IX Toccate e Fughe per l'organo* was his only work published during his lifetime, in Augsburg). "As for the bulk of his works he can be placed alongside the two very industrious and celebrated composers Scarlatti and Telemann," wrote Leopold Mozart appreciatively.³

In Eberlin's works the treatment of the liturgical text was based on the teaching of musical rhetoric which was accepted without question in the baroque age. Johann Josef Fux wrote about this in his treatise on composition *Gradus ad Parnassum*, in the chapter "On the church style": "Above all one has to strive to make the melody appropriate to the words, to express them clearly and not to create difficulty for the singer. Like a skilled tailor, "who measures all the parts exactly, according to length and breadth, so that he can make a garment that fits the body perfectly ... so must a composer clothe the words, and consider the meaning and expression of the same, that the melody, which reflects the character of the words, not only sings but appears to speak."⁶ The correspondence between words and music, together with the organic unity of melodic, motivic and harmonic invention, give rise to the high quality of Eberlin's church music works.

Eberlin's Mass in A minor, dated 1753, belongs to the genre of the *missa brevis*. In accordance with the liturgical regulations at Salzburg Cathedral, for which Eberlin wrote in the service of the Court, works in this genre were performed "In Festis Praepositi et Decani." In his *Ordnung Deren Hochfürstlichen Kirchen-Diensten im Domb* (Organization of princely church services in the cathedral),¹¹ written about 1745, Carl Heinrich Biber, the son of Heinrich Ignaz Franz Biber and Court Kapellmeister at Salzburg, gives concrete advice concerning scoring and performance practice in the Cathedral: at a *missa brevis* the musicians were placed on the two forward organ lofts fixed to the pillars supporting the dome. On the right-hand loft, as seen from the altar, stood the Kapellmeister, the soloists, the continuo group, three trombonists and the organist at the "Court organ"; on the left-hand forward loft were eleven violinists. Unlike services celebrated by the Archbishop himself, "In Festis Pallii," no trumpets or timpani were placed on the two lofts fixed to the pillars at the rear. The Mass in

A minor, which in contemporary copies is also known, according to the church mode, as *Missa tertii toni* (or *Missa secundi toni*) clearly reveals the characteristics which Eberlin brought to the *missa brevis*. The ensemble was reduced to soli, four-part choir and the Salzburg church trio of two violins and basso continuo. A specific feature of performance practice in Salzburg Cathedral was the addition of three trombones, which doubled the altos, tenors and basses in choral sections, but were silent during solo passages. The orchestra was used in a subordinate capacity to accompany the voices. The bass instruments used depended on acoustical conditions. In the Cathedral we know from surviving orchestral parts that a double bass, bassoon and organ were generally used, with a cello added in exceptional circumstances. Tutti sections were also accompanied by a second continuo instrument, the "organo ripieno."

Sections of the Ordinarium with a large amount of text are sung alternately as brief solo and tutti passages, with the words generally being presented syllabically. The accentuation of the words is dominated by homophonic declamation. The *Kyrie* of this Mass in A minor exhibits the structure dictated by the three-part structure of the text, and there are thematic connections between the first and third sections.¹² *Gloria* and *Credo* are kept brief and are through-composed without any sub-divisions. A melismatic "Amen"-fugato concludes each movement. Polyphonic, imitative techniques are found in the *Kyrie*, *Sanctus*, and in short sections of the *Gloria* and *Credo*. The *Benedictus* is conceived as a solo movement (in the majority of Eberlin's masses it is a duet for soprano and alto), which ends with the choral "Osanna" from the *Sanctus*. Thus the unity of the *Sanctus* and *Benedictus* is underscored.

The type of *missa brevis* written by Eberlin provided W. A. Mozart with a model for the formal construction of his masses in this genre (the *Missa brevis* in G, K. 49; *Missa brevis* in D minor, K. 65; *Missa brevis* in D, K. 194; *Missa brevis* in B flat, K. 275). Leopold Mozart, Anton Cajetan Adlgasser and Johann Michael Haydn also showed in their works that they owed a debt to Eberlin's exemplary settings of the Ordinarium text.

For the editor's suggestions concerning the intonations of the *Gloria* and *Credo*, see pages 11 and 18. Please refer to the German Foreword for the footnotes.

The editor and publisher wish to thank Dr. Ernst Hintermaier, Erzbischöfliches Konsistorialarchiv Salzburg, for granting permission to publish the present edition.

Salzburg, März 2005

Translation: John Coombs

Armin Kircher

Avant-propos

Johann Ernst Eberlin (1702–1762) compte, aux côtés de Leopold Mozart, Wolfgang Amadeus Mozart et Johann Michael Haydn parmi les plus grands musiciens qui travaillèrent au XVIII^e siècle à la cour des princes-archevêques de Salzbourg. En sa qualité d'organiste, de maître de chapelle et de compositeur, il marqua durablement de son empreinte la vie musicale salzbourgeoise et la musique d'église du sud de l'Allemagne, jouissant d'une considération extraordinaire « non seulement en raison de sa profondeur, mais aussi de la facilité et de l'agilité avec lesquelles il composait »¹.

L'œuvre créatrice d'Eberlin, qui se situe dans l'histoire de la musique à la transition de la fin du baroque au classicisme, réunit plus de 300 pièces, dont 70 messes et 160 offertoires, 61 singspiele, 22 oratorios ainsi que de la musique instrumentale et pour l'orgue (ses *IX Toccate e Fughe per l'organo* furent les seules œuvres à être gravées à Augsbourg du vivant de leur auteur). « Concernant la quantité de ses pièces de musique confectionnées, on peut le placer aux côtés des deux très studieux et célèbres sieurs compositeurs Scarlatti et Telemann » écrivit Léopold Mozart avec admiration.³

Le traitement du texte liturgique repose dans les œuvres d'Eberlin sur les principes de la rhétorique musicale en usage à l'époque baroque. Johann Josef Fux écrit à ce propos dans sa méthode de composition *Gradus ad Parnassum* au chapitre « Du style d'église » : « Il faut surtout s'efforcer de composer la mélodie en fonction du texte, d'exprimer celui-ci avec clarté et de ne pas le rendre difficile pour le chanteur. » Tel un tailleur habile, « qui mesure avec précision la longueur et la largeur des membres afin de confectionner un habit qui va parfaitement sur mesure ... de même un compositeur doit habiller le texte et en considérer le sens et l'expression, de sorte que la mélodie agencée en fonction des mots paraisse non seulement chanter mais encore être éloquente. »⁶ La correspondance du mot et du son ainsi que l'unité organique entre idée mélodique, motif et harmonies constituent la grande qualité des œuvres sacrées d'Eberlin.

La Messe en la mineur de Johann Ernst Eberlin, datée de 1753, correspond au type de la missa brevis. Selon l'ordre liturgique de la cathédrale de Salzbourg, pour laquelle Eberlin « confectionnait » ses œuvres en tant qu'employé de la cour, ce genre de pièces était donné « In Festis Praepositi et Decani ». Carl Heinrich Biber, fils de Heinrich Ignaz Franz Biber et maître de chapelle de la cour de Salzbourg, donne des renseignements concrets sur la distribution et la pratique musicale dans son *Ordnung Deren Hochfürstlichen Kirchen-Diensten im Domb* (Ordonnance des offices princiers de la cathédrale), rédigée vers 1745 : pour une missa brevis, les musiciens étaient disposés sur les deux tribunes d'orgue avant des piliers de la coupole. Sur la tribune de droite vue de l'autel se trouvaient le maître de chapelle, les solistes, le groupe continuo, trois trombones et l'organiste à « l'orgue de la cour » ; sur la tribune avant gauche, onze violonistes. Contrairement aux offices célébrés par l'archevêque lui-même au cours de « Festis

Pallii », il manque les trompettes et timbales positionnées sur les deux tribunes arrière des piliers de la coupole. La Messe en la mineur, désignée dans les copies d'époque aussi dans le mode d'église sous le terme de *Missa tertii toni* (ou encore de *Missa secundi toni*), présente les caractéristiques claires du type de la missa brevis propre à Eberlin. La distribution se limite aux soli, un chœur à quatre voix et au trio d'église salzbourgeois avec deux violons et basso continuo. Éléments spécifiques de la pratique d'exécution à la cathédrale de Salzbourg, trois trombones viennent s'ajouter à la distribution. Elles jouent colla parte dans les parties chorales avec alto, ténor et basse et se taisent dans les passages en solo. L'orchestre n'a qu'une fonction subalterne d'accompagnement des voix chantées. La formation de basses se fait en fonction des conditions acoustiques. Comme le montre le matériau musical conservé, contrebasse, basson et orgue étaient d'usage à la cathédrale ; on note la présence du violoncelle dans des cas d'exception. Les passages tutti étaient en plus accompagnés d'un deuxième instrument continuo, l'« organo ripieno ».

Dans les passages prolixes de l'ordinaire, l'agencement du texte alterne entre de brefs segments solo et tutti, un traitement syllabique du texte étant prédominant. L'accentuation du mot domine ici la déclamation homophone du texte. Le *Kyrie* de la Messe en la mineur révèle une division tripartite, due à la structure du texte, avec des références thématiques entre les parties 1 et 3.¹² Le *Gloria* et le *Credo* sont concis et de composition ouverte sans divisions. Un « Amen »-fugato mélismatique conclut les deux mouvements. On retrouve dans le *Kyrie*, le *Sanctus* et dans de petits passages du *Gloria* et du *Credo* des techniques de composition polyphoniques en imitation. Le *Benedictus* est travaillé comme mouvement soliste (dans la majorité des messes d'Eberlin en duo entre soprano et alto), l'« Osanna » choral étant repris du *Sanctus*. Ce qui souligne l'unité du *Sanctus* et du *Benedictus*.

Le type de la missa brevis propre à J. E. Eberlin fournit à W. A. Mozart le modèle de l'agencement formel de ses messes dans ce genre (cf. Missa brevis en sol majeur, KV 49 ; Missa brevis en ré mineur, KV 65 ; Missa brevis en ré majeur, KV 194 ; Missa brevis en si bémol majeur, KV 275). De même, Leopold Mozart, Anton Cajetan Adlgasser et Johann Michael Haydn font référence dans leurs œuvres aux compositions exemplaires d'Eberlin du texte de l'ordinaire.

Des propositions de l'éditeur pour les intonations du *Gloria* et du *Credo* sont indiquées sur les pp. 11 et 18. Pour les notes en bas de page, cf. l'Avant-propos allemand.

L'éditeur et la maison remercient le Dr. Ernst Hintermaier de l'Erzbischöfliches Konsistorialarchiv à Salzbourg pour avoir permis la publication présente.

Salzbourg, mars 2005
Traduction : Sylvie Coquillat

Armin Kircher

Kyrie

Violino I

Violino II

Soprano

Alto
Trombone alto

Tenore
Trombone tenore

Basso
Trombone basso

Organo e Bassi

4

[illegible]

© 2005 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 27.042

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

edited by Armin Kircher
Generalbassaussetzung: Paul Horn

8

Ky - ri - e e - lei - son, e -

son, e - lei - son, e - lei - son,

- ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei -

- son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei -

[5] [4] [6] [5] [5] [4] 6 6 7 6 [4] [6] # 6 6 7 4 3 6 3
[2] 2 3 2 3 #2 [2] [5]

12

lei - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son,

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei -

- son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei -

- son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei -

6 3 6 5 # 6 4 4 # 6 4 3 6 4+ 3 6 7 6 6 4 3 7 6 7 6 [6 5 4] 6
5 5

16

Ky-ri-e e-lei-son, e-lei-son.

son, Ky-ri-e, Ky-ri-e e-lei-son, e-lei-son.

son, Ky-ri-e, Ky-ri-e e-lei-son.

son, Ky-ri-e e-lei-son, e-lei-son.

6 7 6 7 6 6 5 5 # 6 5

21 Tenore solo

Chri-ste e-lei-son, Chri-ste e-lei-son.

Sol

7 7 7 6

26

lei-son, e-lei-son, Chri-ste e-lei-son,

Basso solo

Chri-ste, Chri-ste e-lei-son, Chri-ste e-lei-son,

7 7 2

32

lei - son, Chri - - - ste e - lei - - - - -

Chri - - - ste e - lei - - - - -

6 6 5 7# 8 7 *tasto solo*

37

- - - son, Chri - - - ste e - lei - - - - -

- - - son, Chri - - - ste e - lei - son, lei - - - - -

5

42

- - - son, Chri - ste e - lei - - - - -

- - - son, Chri - ste e - lei - - - - -

6 7

47

son, Chri-ste e - lei - son, Chri-ste e - lei - - - - son.

son, Chri-ste e - lei - son, Chri-ste e - lei - - - - son.

#7 4 3 *Kyrie ut supra*

Gloria

Gloria der Missa XV (Dominator Deus)

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a piano introduction in 2/4 time, marked 'Andante'. The score is written for piano (p) and includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The score is divided into two systems, each containing two measures. The first system shows the piano introduction, and the second system shows the main melody and accompaniment.

The image displays a musical score for the 'Gloria in excelsis Deo' by Johann Sebastian Bach. The score is written for four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) and includes a large, stylized watermark in the background. The watermark features a large, ornate 'C' and a large, stylized 'X'.

The score is in common time (C) and the key signature has one sharp (F#). The lyrics are in Latin and are written below the notes. The lyrics are: 'Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae, bo - nae, bo - nae'.

The score is divided into four staves, each representing a different vocal part. The lyrics are written below the notes. The lyrics are: 'Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae, bo - nae, bo - nae'.

The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and bar lines. The lyrics are written in a clear, legible font.

The watermark is a large, stylized graphic that covers a significant portion of the score. It features a large, ornate 'C' and a large, stylized 'X'.

Tutti

The musical score is written for piano (p) and features a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Tutti'. The score includes a large graphic of a stylized 'C' and 'A' in the background. The piano part includes fingerings: 6 4, 5 4, 5, 6 4, 5, 7, 7, 6, 7, 6, 4, 3.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for two voices (Soprano and Alto) and piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked 'Moderato'. The score is divided into two systems. The first system shows the vocal entries and the piano accompaniment. The second system shows the vocal parts continuing with the piano accompaniment. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for the vocal parts and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal parts.

vo-lun-ta-tis. Te, te, - lun-ta-tis. Te, te, vo-lun-ta-tis. Te, te,

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano, with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The score consists of three measures. The first measure has a treble staff with a half note G4 and a quarter note A4, and a bass staff with a half note G2 and a quarter note A2. The second measure has a treble staff with a half note G4 and a quarter note A4, and a bass staff with a half note G2 and a quarter note A2. The third measure has a treble staff with a half note G4 and a quarter note A4, and a bass staff with a half note G2 and a quarter note A2. The score is labeled with a key signature of one flat and a time signature of 3/4. The title "The Rose Tree" is written above the treble staff. The lyrics "The Rose Tree" are written below the bass staff. The score is labeled with a key signature of one flat and a time signature of 3/4. The title "The Rose Tree" is written above the treble staff. The lyrics "The Rose Tree" are written below the bass staff.

7

te. Glo - ri - fi - ca - - - - - mus

te. Glo - ri - fi - ca - - - - - mus

te. Glo - ri - fi - ca - - - - - mus

te. Glo - ri - fi - ca - - - - - mus

[6 — 6 # 6 6 [b] 6 4 #]

10

Solo

Gra - ti a - gi-mus ti - bi pro-pter ma-gnam glo-ri-am tu - am. Do-mi-ne

Solo

te. Gra - ti - as a - gi-mus ti - bi glo-ri-am tu - am.

Solo

te. Gra - ti-as a - gi-mus ti - bi glo-ri-am tu - am.

Tutti

te. pro-pter ma-gnam glo - - - ri-am tu - am.

Solo

Tutti

7 6 6 7 6 # 5 6 6 [7 #] 4 #]

14

p

De - us, Rex cae - le - stis, Je -

Solo

Do - mi-ne Fi - li u - ni - ge - - ni - te, Je

Solo

De - us Pa - - - ter o - mni - pot - ens.

Solo

6 8 6 5
4 #

17

su Chri - ste.

Solo

Do-mi-ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li-us Pa -

su, Je - su Chri - ste.

9 7 5 [6] 6 5 6 7 # 6 8 # 6 7 # 6 5 [8]

4 # 4 5 # 4 7 # 4

21

f

Tutti

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi -

tris. Tutti

Qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di,

Tutti

Qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di

Tutti

Qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di,

7 # 4 # [6 #] 6 # [6 #] 7 6 #

24

mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis

mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec -

mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec -

mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec -

7 # 5 7 6 4 # [6 #]

27

Solo

pec - ca - ta mun - di, sus - ci-pe de - pre - ca - ti - o - nem no - - -

Solo

ca - ta, pec - ca - ta mun - di, sus - ci-pe de - pre - ca - ti - o - nem no - - -

ca - ta, pec - ca - ta mun - di.

ca - ta, pec - ca - ta mun - di.

Solo

[6 5] [6 5] 7 6 # 6 4 5 # 6 4 5 6 7 5

30

f

Tutti

stram. Qui se - des ad dex - te - ram, ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re no - bis.

stram. Qui se - des ad dex - te - ram, ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re no - bis.

8 Qui se - des ad dex - te - ram, ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re no - bis. Quo -

Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re no - bis.

Tutti

Solo

6 4 5 # 6 4 5 # 6 4 2 [7 #] # [6 4 #]

34

p

p

Solo

Solo

Je -

Je - - - su,

- ni - am tu so-lus, tu so-lus San-ctus.

Solo

Tu so-lus Do - mi-nus. Tu so - lus Al-tis - si-mus.

6 7 5 [6] 9 6

38

Tutti

Je su Chri - ste. Cum San-cto Spi - ri-tu, in glo - ri-a De - i Pa -

Tutti

Je - su Chri - ste. Cum San-cto Spi - ri-tu, in glo - ri-a De - i Pa -

Tutti

Cum San-cto Spi - ri-tu, in glo - ri-a De - i Pa -

Tutti

Cum San-cto Spi - ri-tu, in glo - ri-a De - i Pa -

Tutti

Cum San-cto Spi - ri-tu, in glo - ri-a De - i Pa -

4 6 9 6 4 [6] 6 [4 3] 6 [6] 5 # 5 [6] 6 4 #

42

tris. A - - - men, a - - - men, a - men, a - - -

tris. A - - - men, a-men, a - men, a - - - men,

8 tris. A - - - men, a - - -

tris. A - - - men.

-Cb

45

- men, - - - men, a - - - men, a - men.

a - - men, a - men, a-men, a - men, a - men, a-men, a - men.

- men, a - men, a - men, a-men, a - men, a - men, a - men.

a-men, a - men, a - - - men, a - men, a - - - men, a-men, a - men.

6 # [6] 9 # 7 # 5 6 5 [6] [5] # 3 2 [6] 6 6 [5] #

Credo

Credo I



Tutti

Pa - trem o - mni-pot - en - tem, fa - cto - rem cae - li et ter - rae, vi - si -

Tutti

Pa - trem o - mni-pot - en - tem, fa - cto - rem cae - li et ter - rae vi - si -

Tutti

Pa - trem o - mni-pot - en - tem, fa - cto - rem cae - li et te rae, vi -

Tutti

Pa - trem o - mni-pot - en - tem, fa - cto - rem cae - li ter - ae, vi - si -

Tutti

[6] 6 6 [6] 7 6 #

4

p

Solo

o - mni-um, et in - vi - si - bi - li-um. Et in u - num Do - mi-num Je - sum

bi - li - um o - mni-um, et in - vi - si - bi - li-um.

bi - li - um o - mni-um, et in - vi - si - bi - li-um.

bi - li-um o - mni-um, et in - vi - si - bi - li-um.

Solo

6 6 5 [6] [5] [6] 4 6 7

[#] [4] [2] [#]

7

Chri-stum, Fi - li-um De - i u - - ni - ge - ni-tum.

Solo
Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni-a sae - cu-la.

Solo
De - i de
So - lus
um de

6 8 # 7 5 7 [4] 4+2 6

10

Lu-men de lu - mi-ne.

De - o. De - um ve - rum de De - o ve - ro.

De - o. Ge - ni-tum, non fa-ctum, con-sub-stan-ti - a - lem

De - o. Ge - ni-tum, non fa-ctum, con-sub-stan-ti - a - lem

b 7 # b 6 7 # 4 # [6]

13

Qui pro - pter nos ho - mi-nes, et pro-pter no - stram sa - lu - tem de -

Et pro-pter no - stram sa - lu - tem de

Pa - tri: per quem o - mni-a fa - - - - - cta sunt.

6 # 6 6 # 7 6 5 6

16

Gloria

scen - - - - - dit de cae - - - - - lis. Et in - car -

Tutti

Tutti

Tutti

Et in - car -

Tutti

Et in - car -

Tutti

[6] 7 7 [6] 7 5 6 6 #

5 [#] [5] 5 [#]

19

na - tus est de Spi-ri-tu San - - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne:

na - tus est de Spi-ri-tu San - - cto ex Ma -

na - tus est de Spi-ri-tu San - - cto ex Ma -

na - tus est de Spi-ri-tu San - - cto ex Ma - ri - a gi-ne: Et

4/2 6 [b] # 1 [b] 6/4 3/8 9/7

23

ho - - mo fa - ctus est. Cru - ci - fi - xus et - i - am pro

ri - a Vir - gi-ne: Et ho - - mo fa - ctus est. Cru - ci - fi - xus et - i - am pro

ri - a Vir - gi-ne: Et ho - mo fa - ctus est.

ho - mo fa - ctus est.

8/8 7/[#] [#5] 5 [6] 6/4 [#15] 7 [6]/5/[#] 4/9 3/8

27

p

no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - - sus et se - pul - - - tus, _

no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus, pas - sus et se - pul - -

6 9 7 # | 6 # # 6 [4+ 2] 6

31

p

tus est.

tus est.

Solo

Solo

Et a -

Et re-sur-re - xit ter - ti-a di - e, se - cun - dum Scri-pta-ras.

5 6 4 # # 6 [6 5 8 4 3 6] b 6 7 [#]

35

f

Tutti

Et i - te - rum Tutti

ven - tu - rus Tutti

scen - dit in cae - lum: se - det ad de - xte - ram Pa - tris. ven - tu - Tutti

ven - tu - rus Tutti

6 [6 5] 6 6 6 #

38

cum vi - vos cu - jus re - gni non

est, ju - di - ca - re et mor - tu - os: cu - jus re - gni non

est, ju - di - ca - re et mor - tu - os: cu - jus re - gni non

est, ju - di - ca - re et mor - tu - os: cu - jus re - gni non

6 6 # 6 6 # [6]

41

p

Solo

e - rit fi - nis. Et in Spi - ri-tum San-ctum, Do - mi-num, et vi - vi - fi - can - tem:

Solo

e - rit fi - nis. qui ex Pa - tre Fi - li -

e - rit fi - nis.

e - rit fi - nis.

[4 3] 6 6 6 6 6 [6 5]

44

f

Tutti

si - mul ad - o - ra - tur,

Tutti

o - - - - - ce - - - - - dit, si - mul ad - o - ra - tur,

Solo

Qui cum Pa - tre et Fi - li-o

Tutti

si - mul ad - o - ra - tur,

Tutti

si - mul ad - o - ra - tur,

Tutti

6 7 5 6 5 [4 #] 6 5 6 5 6 [5 3]

48

p

p

Solo

et con-glo-ri - - fi - ca - tur: Et u-nam san-ctam ca -

et con-glo-ri - fi - ca - tur:

et con-glo-ri - fi - ca - tur: Solo

et con-glo-ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe -

Solo

6 # 6 7 # 6 4 5 # 6 # 6 5 # 6 5

52

tho - li -

Solo

Con - fi - te - or u - num ba - ptis - ma

Solo

et a - po - sto - li - cam Ec - cle - - - si - am.

6 6 5 6 6 4 3 6 5

55

in re-mis-si-o-nem pec-ca-to-rum.

Tutti

Et

Et ex-spe-cto re-sur-re-cti-o-nem mor-tu-

b6 5 # 7 6 4 # [4] 2 [6] 5

59

Tutti

Et vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li. A-men, a-men, a-men.

Tutti

Et vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li. A-men, a-men, a-men.

Tutti

vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li. A-men, a-men, a-men.

Tutti

rum. Et vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li. A-men, a-men, a-men.

Tutti

[6] 6 6 5 6 5 #

62

men, a - - - men, a - men, a - - - men, a -

a - - - men, a-men, a - men, a - - - men, a - -

a - - - men, a - - - - men,

a - - - men, a - - - -

-Cb +Cb

[#] 6 7 #

65

men, - - - men, a - men, a - - - men, a - men.

men, a - men, a-men, a - men, a - men, a-men, a - men.

men, a - men, a-men, a - men, a - men, a-men, a - men.

men, a - - - - men, a - men, a - - - - men, a - men.

[6] 9 7 5 6 [6] [5] 2 6 5 6 [6] [5]

#

Sanctus - Benedictus

[illegible]

9

San - - - ctus Do - mi-nus De - us Sa - ba-oth. Ple - ni sunt cae - li et

ctus Do - mi-nus De - us Sa - ba-oth. Ple - ni sunt cae - li

ctus Do - mi-nus De - us Sa - ba-oth. Ple - ni sunt cae - li et

ctus Do - mi-nus De - us Sa - ba-oth. Ple - ni sunt cae li et

6 5 3 [4] [6] 6 5 3 6 6

12

ter - - - ra glo - ri-a, glo - ri-a tu - a. O - san - na in ex - cel -

et ter - ra glo - ri-a, glo - ri-a tu - a. O - - - san - - -

ter - - - ra glo - ri-a, glo - ri-a tu - a.

ter - - - ra glo - ri-a, glo - ri-a tu - a.

7 6 # 5 #

15

sis, in ex-cel - sis,
na, o - san - na in ex - cel - sis,
O-san-na in ex-cel - sis,
O - - san - - na, o - - na

4
2 6 [———]

19

sis, in ex-cel - sis.
o - san - - na, o - san - na in ex - cel - sis.
sis, o-san-na in ex - cel - sis, in ex - cel - - sis.
in ex - cel - sis, o-san-na in ex - cel - - sis.

5 - 7 6 [6] # 7 6 5

24 Soprano solo

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, qui ve -

Alto solo

Be - - ne - di - ctus qui

Solo

6 6 [6] 6 6 [6] 6 6 6 [6] [7] 6

27

- - - nit in no - mi - ne Do -

ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne Do

6 6 [6] 6 6 6 [7] 6 7

30

- - mi - ni. Be - ne - di - ctus qui ve - nit,

- - mi - ni. Be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui

tasto solo

6 5 4 3

33

qui ve - nit in no - mi - ne Do - - - mi - ni.

ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - - - mi - ne Do - mi - ni.

6 5 # 7 7 6 4 #

Osanna ut supra

Agnus Dei

Adagio

p

p

Solo

mi - - se - re - - re,

Solo

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

Solo

mi se - re - re,

Solo

6 5 4 3 [4] 2 4 3 9 8 7# 8 2 3 [17] 2

4

p

p

- - re - - no - - bis.

Solo

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

mi - se - re - - - re - - no - - bis.

8 3 6 4 7 6 5 [#] 6 4 5# 6 5

7

mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re

mun-di: mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re

6 6 6 4 5 6 4 5 8 6 [6] 5 - 7 [-]

10

f *Tutti*

De - i, qui tol - lis pec - ca -

no - bis. A-gnus De - i, qui tol - lis pec - ca -

re no - bis. A-gnus De - i, qui tol - lis pec - ca -

A-gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

Tutti

[6] [4] [5] # 1 1 # [7] 1 1 1 5 5 [7] #

14

ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

7 $\flat 6$ 5 # 1 1 1 8 [6 6] 7 [5] [#] 4 5 4 #

19

no - bis pa - cem, pa - cem, do - na no - bis pa - cem,

do - na no - bis pa - cem,

Solo

Solo

6 6 6 4 5 # [#]

26

pa - cem, do - na no - bis pa - cem.

Solo
do - na

pa - cem,

[—] 6 7 [6 6] 6 4 5 # 6 #

32

no - bis pa - cem, pa - cem, do - na no - bis pa - cem,

Solo
do - na no - bis pa - cem,

6 4 5 # 7 #

38

fp *f*

Tutti
do - na

pa - cem, do - na no - - - bis pa - cem, do - na
Tutti
do - na
Tutti
do -

5 # [6] 6 4 #

44

3 3 3 3

pa - cem, pa - cem, do - na no - bis pa - cem,
no - bis pa - - - cem, do - na no - bis pa - cem,
no - bis pa - - - cem, do - na no - bis pa - cem,
no - bis pa - cem, pa - cem, do - na no - bis pa - cem,

[#] 8 6 7 5 # 7 7

50

pa - cem, do - na no - bis pa - - cem, Solo

pa - cem, do - na no - - - bis pa - cem, do - na no - bis, Solo

pa - cem, do - na no - - - bis pa - cem, do - na no - bis,

pa - cem, do - na no - bis pa - - - cem,

6 5
4 2
[4] 5
- 6
#

56

do - na no - bis pa - - cem, pa - cem.

Tutti

do - na no - - bis pa - cem, pa - cem.

Tutti

do - na no - - bis pa - cem, pa - cem.

Solo

pa - cem, pa - cem, do - na no - bis pa - - cem, pa - cem.

Tutti

2 5 - 6 # [4] #

Ci 54321

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Ein Autograph ist nicht bekannt.

Als Hauptquelle diente handschriftliches Stimmenmaterial, aufbewahrt im Dommusikarchiv Salzburg (Konsistorialarchiv) (A-Sd) unter der *Signatur A 240 a*.

Es handelt sich um Aufführungsexemplare, welche unter Eberlin selbst im Salzburger Dom verwendet wurden. Schreiber dieser Quelle ist der als „Salzburg 1b“ bezeichnete Kopist, der in enger Verbindung mit Eberlin stand und möglicherweise mit dem Hofagottisten Johann Jakob Rott (ca. 1682–1766) identisch ist, der ab 1742 das Amt des Hofkopisten ausübte.¹ Aus seiner Feder stammen die 24 Stimmenabschriften, die im Folgenden in ihrer originalen Bezeichnung sowie mit ihrer originalen Schlüsselung angegeben werden, sofern diese von der Ausgabe abweicht: *Canto conc.^{to}* (c1, 6 S.), *Alto con.^{to}* (c3, 6 S.), *Tenore conc.^{to}* (c4, 6 S.), *Basso conc.^{to}* (6 S.), *Canto Rip:* (2x) (c1, 4 S.), *Alto Rip:* (2x) (c3, 4 S.), *Tenore Rip:* (2x) (c4, 4 S.), *Basso Rip:* (4 S.), *Trombone 1.^{mo}* (c3, 4 S.), *Trombone 2.^{do}* (c4, 4 S.), *Trombone 3.^{tio}* (4 S.), *Violino i.^{mo}* (2x) (6 S.), *Violino 2.^{do}* (2x) (5 S. / 6 S.), *Violone* (6 S.), *Fagotto* (6 S.), *Organo Rip:* (4 S.), *Organo* (7 S.), *Per La Battuta* (7 S.). Das Stimmheft des Canto concertato enthält auf der zweiten und fünften Seite vermutlich von den Aufführenden hingekritzelte Schriftzüge, die den Kapellmeister Eberlin in deftiger Ausdrucksweise kritisieren, sowie eine Zeichnung, die diesen mit Eselsohren und auf einem Esel reitend darstellt (s. Abb. S. 39). Das verwendete Notenpapier ist hochformatig (206 x 317 mm) und zehnzeilig rastriert. Die Stimmhefte werden in einem Titelblattschlag unter derselben Signatur verwahrt. Die einzelnen Seiten sind, wenn auch nicht mehr durchgängig erkennbar, unten rechts recto jeweils mit einer gedruckten Seitenzahl (2–63) versehen. Der Umschlag trägt die Aufschrift *Missa / a / 4 Voci / 2 Violini / et / Organo / [unten rechts] Di Sigl.^{ae} [sic] Ernesto / Eberlin Gentilhuomo / é Maestro di Capella / 1753*, sowie unten den Vermerk *D:C:* für die Domkapelle und oben mittig die Zahl *VII*.

Da mit der oben beschriebenen Quelle die älteste bekannte Abschrift des Werkes und ein zeitgenössisches Aufführungsmaterial, welches vom Komponisten selbst eingesetzt wurde, vorliegt, wurden folgende Quellen für die Edition nicht berücksichtigt: *A-Sd A 240 b* (spätere Doublrierstimmen) und *A-KR B 23/423* (ebenfalls eine spätere Abschrift).

II. Zur Edition

Die Edition gibt den Notentext der Quelle hinsichtlich der Schlüsselung, Balkung und Halsung der Noten, der Schreibweise der Generalbassbezeichnung, sowie der Setzung von Akzidentien und Warnungsakzidentien gemäß der heutigen Editionspraxis wieder. Die originale Akzidentiensetzung erfolgte nach der alten Praxis, bei der im Falle von Tonwiederholungen ein einmal gesetztes Akzidentens seine Gültigkeit prinzipiell auch über die Taktgrenzen hinaus behalten kann. Wird dagegen innerhalb eines Taktes die entsprechende Tonhöhe verlassen, muss beim Wiedereintritt erneut ein Akzidentens gesetzt werden. Da diese Praxis aber nicht völlig konsequent gehandhabt wurde, verfährt die Erstausgabe wie folgt: Diejenigen Akzidentien, die nach heutiger Editionspraxis überflüssig sind, werden ohne Nachweis entfernt, diejenigen hingegen, deren Fehlen nach heutiger Praxis Fehler ergeben würden, werden ergänzt und als solche diakritisch gekennzeichnet (s. u.).

Ergänzungen des Herausgebers wurden so weit wie möglich in den Noten selbst diakritisch gekennzeichnet: ergänzte dynamische Zeichen und Akzidentien durch kleinere Type, ergänzte Akzente und Vorschlagnoten durch Einklammerung. Die Orthographie des Tex-

tes wurde gegenüber der Quelle modernisiert und folgt dem *Graduale Triplex* (Paris-Tournais 1979). Melismenbögen in den Vokalstimmen wurden gegenüber der Quelle jedoch nicht ergänzt, da sie keinen aufführungspraktischen Hinweis enthalten. Die Stimmbezeichnungen wurden mit Ausnahme der Angabe „Canto“, die durch „Soprano“ und der Bezeichnung „Violone“, die durch „Contrabbasso“ ersetzt wurde, beibehalten. Während die Ripienostimmen nur die Tutti-Teile aufweisen, enthalten die Concertatostimmen alle Teile. Unterschiedliche Schreibweisen und Abkürzungen wie „p.“ und „piano“ oder „S“, „Solo“ und „Soli“ wurden vereinheitlicht, schreibtechnische Bequemlichkeiten aufgelöst. Auf den detaillierten Nachweis eventuell fehlender Fermaten über Schlusstaktstrichen in einzelnen Stimmheften wurde verzichtet.

Die Generalbassbezeichnung wurde der Organostimme entnommen, Unterschiede zu den übrigen beziffernten Stimmen jedoch in den Einzelanmerkungen angezeigt. Im Stimmexemplar für die Orgel wurden nachträglich in großem Umfang Bezifferungen ergänzt und verändert. Die Änderungen sind in der Quelle, wenn auch nicht immer eindeutig, erkennbar an einer helleren Färbung der Tinte. Die Stimmhefte von Organo ripieno und Battuta wurden nicht in dieser Weise überarbeitet. In der vorliegenden Ausgabe wurden die für die harmonische Richtigkeit und Vollständigkeit zumeist unerlässlichen und wohl noch im Rahmen einer Aufführung unter Eberlin selbst in der Organostimme ergänzten Ziffern in eckigen Klammern wiedergegeben. Von einer weiteren Ergänzung oder Anpassung der Generalbassbezeichnung wurde jedoch abgesehen.

Schlüsselwechsel in der Generalbassstimme werden folgendermaßen angezeigt: Bei Wechsel in den Sopranschlüssel wird im oberen System im Violinschlüssel notiert. Ein Wechsel zwischen Bassschlüssel und Tenorschlüssel wird angezeigt durch den Vermerk „-Cb“ bzw. „+Cb“.

III. Einzelanmerkungen

Verwendete Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bat = Battuta (Quelle), Bc = Basso continuo (Ausgabe), con = Concertatostimme, Fg = Fagotto, Org = Organo (Quelle), rip = Ripienstimme, S = Soprano, T = Tenore, Trb = Trombone (Quelle; in der Ausgabe colla parte mit A bzw. T bzw. B), v.a.H. = von anderer Hand; Vl (I/II) = Violino, Vne = Violone (Quelle). Wenn zwei Einzelstimmen vorliegen, sind diese durch den Zusatz (A) bzw. (B) voneinander unterschieden. Zitiert wird in der Reihenfolge Takt, Stimme, Zeichen im Takt (Note oder Pause, Anmerkung).

Kyrie

Die Wiederholung des Kyrie I nach dem Christe wird durch die Devise „Kyrie ut supra“ gefordert.

6	Trb II 7–8	keine Bindung
6	Bc 7	Org: Bezifferung $\frac{5}{2}$ original; Org rip und Bat: keine Bezifferung
7/8	Bc	Org: hinzugefügte Bezifferung 5 auf 7.8, hinzugefügte Bezifferung $\frac{4}{2}$ auf 8.1; Org rip und Bat: Bezifferung 5 auf 8.1 original vorhanden
8	Bc 2	Org: Bezifferung ursprünglich 32, ersichtlich in Org rip und Bat
10	B/Trb III 3	B rip (A)+(B), Trb III: d. Auch in B con ursprünglich d; verbessert in c
10	Trb III 3–4	keine Bindung
10	Trb II 5–6	keine Bindung
10	Bc 5	Org rip: Bezifferung $\frac{4}{2}$ bereits auf 10.4
15	Bc 3–4	Org: Bezifferung ursprünglich 3 $\frac{2}{2}$, ersichtlich in Org rip und Bat

¹ Catanzaro, Christine D. de / Rainer, Werner: Anton Cajetan Adlgasser (1729–1777). A Thematic Catalogue of His Works, Hillsdale 2000, S. 103 und 227. Werner Rainer schreibt dieses Werk in seiner Ausgabe der Messe von 1987 fälschlicherweise Anton Cajetan Adlgasser zu. Dabei stützt er sich nicht auf das zeitgenössische Stimmenmaterial aus dem Salzburger Domchor, sondern auf eine spätere Abschrift, aufbewahrt in A-Wn, die den Namen des Komponisten nicht nennt und in welcher die beiden Violinstimmen fehlen. Im oben zitierten Adlgasser-Werkeverzeichnis aus dem Jahr 2000 gesteht Rainer jedoch mittlerweile ein: „The attributions to Eberlin are solid“ (S. 227).

Gloria		
1	Bc 1	Org: „Tutti“ fehlt
2	Bc 3	Org: Bezifferung ursprünglich $\sharp$, ersichtlich in Org rip und Bat
4	Trb I 3	ursprünglich $a^{\flat}$; v.a.H. verbessert in $g^{\flat}$
8–11	Bc	Vne: Takte stehen zu Beginn der neuen Seite, wurden dort von späterer Hand durchgestrichen und wegen besserer Wendemöglichkeit auf die vorhergehende Seite geschrieben
10	VI I B	Takt versehentlich doppelt geschrieben; gestrichen
10	S 2	S con: „a3“ statt „Solo“
10/13	A/Trb I	A con: „Solo“ bzw. „Tutti“ später eingefügt; Solo-stelle in beiden A rip-Stimmen und Trb I ausgeschrieben, in ersteren aber durchgestrichen
13	T/Trb II	T con: „Tutti“ später hinzugefügt; in den T rip-Stimmen und in Trb II ist dieser Tutti-Block nicht enthalten $\sharp$ nur in Vne; dort später hinzugefügt
18	Bc 8	VI I (A): kein <i>forte</i>
21	VI I 4	VI I (A): Bindung
21	VI I 11–12	S rip (B): Sechzehntel
22	S 3	Bindung nur in A con
26	A/Trb I 4–5	S rip (B): keine Bindung
27	S 5–6	Org: Bezifferung $\frac{6}{5}$ original; Org rip und Bat: 7
29	Bc 7	Vne: <i>forte</i> v.a.H. hinzugefügt
30	Bc 1	Org rip: Bindung von 30.4 nach 31.1
30/31	Bc	Org: Bezifferung $\frac{6}{5}$ der letzten Harmonie original; Org rip und Bat: Bezifferung 2
31	Bc 3	$\sharp$ nur in Bat; dort später hinzugefügt
32	Bc 7	Vorschlag nur in A con und A rip (A)
33	A/Trb I 3	Org: Bezifferung ursprünglich $\sharp$, ersichtlich in Org rip und Bat
33	Bc 3	Bindung nur in VI I (B)
34	VI I 3	Vne: <i>forte</i> , v.a.H. hinzugefügt
40	Bc 1	Org: Bezifferung ursprünglich $\sharp$, ersichtlich in Org rip und Bat
41	Bc 6	keine Bindung
45	Trb I 1–2	Org: Bezifferung ursprünglich $\frac{6}{5}$, ersichtlich in Org rip und Bat
46	Bc 10	Org: Bezifferung 6 Hinzufügung; Org rip und Bat: original
47	Bc 3	Fg: Wiederholungszeichen am Ende des Gloria
48	Bc	

Credo		
5	Bc 3	Org: Bezifferung ursprünglich $\sharp$, ersichtlich aus Bat; Org rip: keine Bezifferung
8	Bc 3	Org: Bezifferung ursprünglich $\sharp$, ersichtlich aus Org rip und Bat
18	VI II 3	VI II (A)+(B): <i>forte</i> (evtl. späterer Zusatz)
20	Bc 1	Org: Bezifferung $\frac{6}{5}$ Hinzufügung; Org rip und Bat: original
20	A/Trb I 2	A rip (B) und Trb I ursprünglich $e^{\flat}$; v.a.H. verbessert in $dis^{\flat}$
40	Bc 4	Org, Org rip: Bezifferung 6 Hinzufügung; Bat: keine Bezifferung
45	Bc 3	Org: Bezifferung ursprünglich $\sharp$, ersichtlich aus Org rip und Bat
48	B/Trb III 2	B rip (A)+(B), Trb III: h ; B con ursprünglich h , verbessert in b
50	Bc 2 / 59 Bc 3	T. 50: Org, Vne: „Solo“ später hinzugefügt; Bat, Fg: „Solo“ fehlt; Org rip pausiert und setzt T. 59.1 wieder ein. T. 59.3: Fg und Org rip: „Tutti“ original; Vne: „Tutti“ später hinzugefügt
50	VI II 3	VI II (B): Vorschlag als Achtel
55	A 7	$\sharp$ v.a.H. eingefügt
64	Trb I 7–8	keine Bindung

64	Bc 9	Org rip: Bezifferung $\sharp$
67	Bc 4	Org: Bezifferung ursprünglich $\frac{6}{5}$, ersichtlich in Org rip und Bat
67	VI I 10	Triller nur in VI I (B)

Sanctus – Benedictus – Osanna

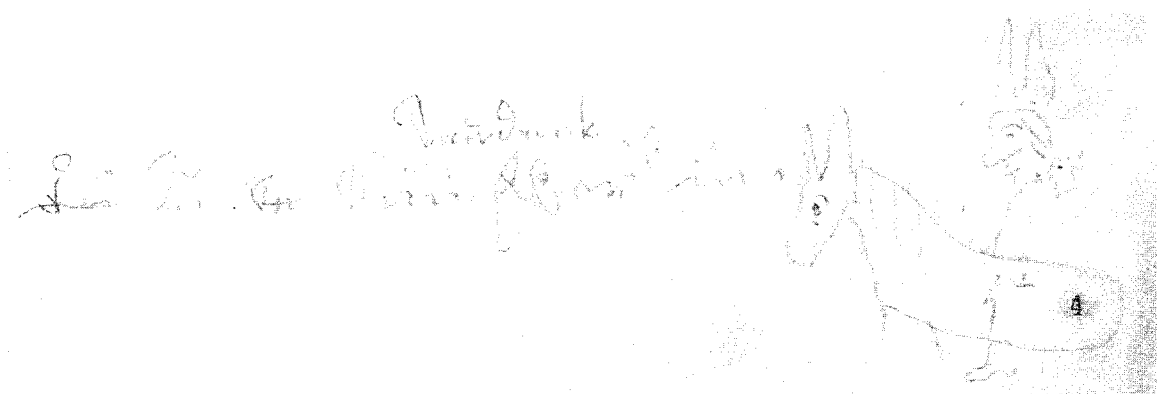
Das zweite „Osanna“ ist ausgeschrieben.

1	Bc 2	Org rip: keine Bezifferung
5	Bc 5	Bat: Bezifferung $\frac{6}{5}$
11	A/Trb I 5–6	Bindung nur in A con und A rip (A)
17	S 3–4	erstes Osanna: Bindung nur in S con und S rip (A)
19	Bc 3	zweites Osanna: Bindung nur in S con
19	B 4	Ziffernstrich nur in Bat
20/21	Bc	B rip (A) ursprünglich d ; verbessert in H
21	T/Trb II 4	Org: spätere Einfügungen nur 1. Osanna
27	A 8	T rip (A) (2. Osanna), T rip (B) (1. Osanna), Trb (1. Osanna): f
		Vorschlag v.a.H. hinzugefügt

Agnus Dei

„Adagio“ nur in den Violinstimmen

1	VI I 1	VI I (A): <i>piano</i> später v.a.H. hinzugefügt
2	Bc 6	Org: Bezifferung erst auf 2.7, in Bat auf 2.6
5	Bc 5	Org: Bezifferung $\sharp$ Hinzufügung, Org rip, Bat: original
9	Bc 1–2	Fg: Bindung
9	Bc 9	Org: Bezifferung ursprünglich $\frac{6}{5}$, ersichtlich an Bat
10	VI II 4	VI II (A)+(B) ursprünglich $e^{\flat}$; v.a.H. verbessert in $d^{\flat}$
11	Bc 2	Bezifferung 7 nur in Org rip als Hinzufügung
13	Trb II 1–2	keine Bindung
13/14	Bc	Org rip: Ziffernstrich von 13.5 bis 14.2
14	A/Trb I 2	Trb I: $a^{\flat}$; A rip (B): ursprünglich $a^{\flat}$, v.a.H. verbessert in $g^{\flat}$
14	Trb I 3–4	keine Bindung
17	A/Trb I 3–4	Bindung nur in A con und A rip (A)
19	Bc	Fg: „Dana“ statt „Dona“
19	VI II 2	<i>piano</i> nur in VI II (A)
23	S 1–3	S con: „3“ der Triolenkennzeichnung v.a.H.
28	Bc 2	Org: Bezifferung (hinzugefügt): $\frac{6}{5}$
31/32	VI II 3	Keil nur in VI II (A)
33	VI II 1–2	Bindung nur in VI II (A)
33	VI I/III 3	Keil nur in VI I (A) und VI II (A)
43/44	S 1–2	Bindung nur in S con und S rip (A)
43	Bc 2	Org rip setzt erst auf 43.2 ein
44	VI I 3	Keil nur in VI I (B)
44	Bc 3	Org: Bezifferung $\sharp$ Hinzufügung; Org rip, Bat: original
45	S 1–2	Bindung nur in S con
45	A/Trb I 1–2	Bindung nur in A rip (A)+(B)
45	Trb II 1–2	keine Bindung
45	Bc 2	Org rip: keine Bezifferung
46	VI I 1–2	Bindung nur in VI I (A)
47	VI I 1–3	Bindung in VI I (A)+(B)
47–49	S 1–3	S con: Triolenkennzeichnung fehlt; S rip (A): in T. 48 v.a.H.
47	Bc	Alle Bc-Stimmen ursprünglich $\sharp$; außer in Bat überall v.a.H. in die Version der vorliegenden Ausgabe verbessert
49	Bc 3	Fg: ursprünglich e ; v.a.H. verbessert in d , darüber ein $\sharp$
52/59	Bc 2	Org rip: kein Ziffernstrich
53	S 1–2	Bindung nur in S con und S rip (A)
53	A/Trb I 2–3	Bindung nur in A con und A rip (B)
53	B/Trb III 1–2	Bindung nur in B rip (A)
55–57	Bc	Org rip pausiert; deshalb in der Ausgabe Hinzufügung von „Solo“ und „Tutti“ auf 55.2 bzw. 58.1
58/59	S 1–2	Bindung nur in S rip (A)
60	A/Trb I 2–3	Bindung nur in A con und A rip (B)
60	B/Trb III 1–2	Bindung nur in B rip (A)



Dommusikarchiv (Konsistorialarchiv) Salzburg (A-Sd), Signatur A 240a: Karikatur und Schriftzüge in der Stimme des Canto concertato (s. Quellenbeschreibung S. 38).

Sologesang/Solo Voice

Kobrich: Landmesse in F. Solo B (A)	40.757
Rheinberger: Missa puerorum op. 62 / auch chorisch	50.062
Telemann: Missa brevis in h - Solo A (B)	➔ 39.131

Frauen- oder Kinderchor/Female and Children's Choir

Bruckner: Choralmesse in C (Windhag) (auch solistisch)	40.759
Délibes: Messe brève	27.027
Fauré: Messe basse	40.705
Gounod: Messe brève no. 4 à la congrégation in C	27.024
Lotti: Missa in a à 3 voci	40.662
Rheinberger: Messe in A op. 126 (2 Fassungen)	50.126
– Messe in Es „Reginae Sti. Rosarii“ op. 155	50.155
– Messe in g „Sincere in memoriam“ op. 187	50.187

Männerchor/Male Choir

Gounod: Messe brève no. 5 aux séminaires in C	40.831
– Messe no. 2 pour les sociétés chorales	27.022
Lotti: Missa in a à 3 voci	➔ 40.830
Rheinberger: Messe in B op. 172 (2 Fassungen)	● 50.172
– Messe in F op. 190	● 50.190

Gemischter Chor a cappella/Mixed Choir a cappella

Bruckner: Messe ohne Gloria und Credo	40.141/60
– Messe für den Gründonnerstag	40.141/70
Eccard: Missa a 5 vocibus	1.327
Haydn, M.: Missa Sanctae Crucis MH 41	➔ 50.312
Isaak: Missa de Apostolis	1.636
– Missa paschalis	1.612
Jansen: Missa consolationis in Deo	7.018
Kalliwoda: Missa a 3	27.039
– Missa in a	27.026
Marx, Karl: Messe 1985	40.652
Monteverdi: Missa in F	40.671
Palestrina: Missa ad fugam	1.609
– Missa Ave regina coelorum	27.013
Praetorius: Missa brevis	1.493
– Missa sine nomine	1.492
Rheinberger: Messe in d op. 83	50.083
– Messe in Es zu 2 Chören „Cantus Missae“ op. 109	● 50.109
– Messe in F „In honorem Sanctissimae Trinitatis“ op. 117	50.117
– Messe in G „Sanctae Crucis“ op. 151	50.151
Scarlatti, D.: Missa brevis quatuor vocum	➔ 40.699
Schütty: Missa in d	27.019
Vaughan Williams: Mass in g minor [ad lib. + Orgel]	40.655
Victoria: Missa „Simile est regnum“	40.640
Weyrauch: Messe in C	27.018

Gemischter Chor und Orgel/Mixed Choir and Organ

Albrechtsberger: Missa in D	➔ 40.639
Dvořák: Messe in D op. 86	● 40.651
Eberlin: Missa in contrapuncto in g	➔ 40.641
Franck, César: Messe in A op. 12	40.646/50
Gounod: Messe brève no. 6 aux cathédrales in G	40.637
– Messe brève no. 7 aux chapelles in C	40.654
Haydn, M.: Missa pro Quadragesima MH 551	50.325
– Missa Quadragesimae MH 552	50.326
– Missa Tempore Quadragesimalis MH 553	50.327
Janca: Missa de Angelis (Credo III)	40.696
Langlais: Missa misericordiae	27.016
Liszt: Missa choralis S 10	● 40.647
Marx, H.J.: Freiburger Messe	27.015
Monteverdi: Messa a quattro voci [Org]	1.542
– Missa in illo tempore	40.670
Mozart, L.: Missa brevis KV 115	40.642
Palestrina: Missa brevis	35.301
Rheinberger: Messe in f op. 159	● 50.159
– Messe in E „Misericordias Domini“ op. 192	50.192
Rossini: Petite Messe solennelle	40.650
Scarlatti, D.: Messa breve „La stella“	40.698
Schnizer: Missa in C (mit obligater Orgel)	● ➔ 40.649
Selle: Missa super „Sei mir gnädig“	1.341
Zachow: Missa brevis super „Christ lag in Todesbanden“	27.009

Gemischter Chor und Streicher/Mixed Choir and Strings

Bach, J.N.: Missa brevis „Allein Gott in der Höh sei Ehr“	30.701
Caldara: Missa dolorosa in e [ad lib. + Fag, 2 Trb]	40.680
– Missa in G	10.208
Fischer, J.C.F.: Missa Sancti Dominici	➔ 27.012
Haydn, J.: Missa brevis. Missa Nr. 1 in F	40.601
– Missa brevis. Missa Nr. 3 in G (Rorate coeli)	40.602
– Missa brevis Sancti Joannis de Deo. Missa Nr. 7 in B	40.600

Mozart: Missa brevis in G KV 49	40.621
– Missa brevis in d KV 65	40.622
– Missa brevis in G KV 140	40.623
– Missa brevis in F KV 192	● 40.624
– Missa brevis in D KV 194	● 40.625
– Missa brevis in B KV 275	40.629
Rathgeber: Missa Declina a malo in F op. 1,1	40.636
– Missa Suavis est Dominus in A op. 1,3	40.633
– Missa Beati omnes in B op. 1,4	40.634
– Missa civilis in B op. 12, II Nr. 8	40.635
– Missa Sanctorum Apostolorum [+ 2 Tr, 2 Trb, Timp]	40.632
Schubert: Messe in G [ad lib. + 2 Tr, Timp] D 167	● ➔ 40.675
– Messe in C [ad lib. + 2 Ob (Cl), 2 Tr, Timp] D 452	40.658

Gemischter Chor und Orchester/Mixed Choir and Orchestra

Bach, J.S.: Missa F-Dur BWV 233	31.233
– Missa A-Dur BWV 234	31.234
– Missa g-Moll BWV 235	31.235
– Missa G-Dur BWV 236	31.236
Barbe: Missa brevis (1961)	10.149
Biber: Missa Alleluja à 26	➔ 40.679
Diabelli: Messe in Es op. 107	23.007
Dvořák: Messe in D op. 86	40.653
Eberlin, Johann Ernst: Missa a due chori	● 40.684
Franck, C.: Messe in A op. 12	40.646
Frieberger: Missa festiva Plagensis	40.695
Fux: Missa in C KV 46	➔ 10.275
Hasse: Missa in d (1751)	➔ 40.663
Haydn, J.: Missa Sancti Nicolai. Missa Nr. 6 in G	40.605
– Missa Cellensis. Missa Nr. 8 in C (Mariazellermesse)	40.606
– Missa in Tempore Belli. Missa Nr. 9 in C (Paukenmesse)	40.607
– Missa in Angustiis. Missa Nr. 11 in d (Nelsonmesse)	40.609
– Missa solemnis. Missa Nr. 13 in B (Schöpfungsmesse)	40.611
Haydn, M.: Missa Sanctae Ursulae MH 546	54.546
– Missa sub titulo Sanctae Theresiae MH 797	➔ 50.328
– Missa sub titulo Sancti Francisci Seraphici MH 826	50.329
– Missa Sancti Joannis Nepomuceni MH 182	50.314
Heilmann: Missa (für Chor und Blechbläser)	10.297
Heinichen: Missa Nr. 9 in D (Leihmaterial/rental material)	27.048
Herzogenberg: Messe in e op. 87	27.020
Holzbauer: Missa in C	➔ 50.501
Lotti: Missa Sapientiae (Kyrie, Gloria)	➔ 40.661
Mozart, L.: Missa solemnis in C	27.008
Mozart: Dominicusmesse in C KV 66	40.613
– Waisenhausmesse in c KV 139	40.614
– Trinitatismesse in C KV 167	40.615
– Spatenmesse in C KV 220	40.626
– Credomesse in C KV 257	40.616
– Missa in C KV 258	40.627
– Orgelsolomesse in C KV 259	40.628
– Missa longa in C KV 262	40.617
– Krönungsmesse in C KV 317	40.618
– Missa solemnis in C KV 337	40.619
– Große Messe in c KV 427 (Levin)	51.427
Peranda: Missa in a (Kyrie und Gloria)	35.307
Puccini: Messa a 4 voci (Messa di Gloria)	40.645
Rathgeber: Missa in D op. 3,3	40.631
Rheinberger: Messe in C op. 169	50.169
Richter: Messe in C	● ➔ 40.648
Rossini: Messa di Rimini (1809)	40.674
Schubert: Messe in F D 105	40.656
– Messe in G D 167 (Fassung Klosterneuburg)	● ➔ 40.675
– Messe in G D 167 (Fassung Ferdinand Schubert)	40.643
– Messe in B D 324	40.657
– Messe in C D 452	40.658
– Messe in As D 678	40.659
– Messe in Es D 950	40.660
Zelenka: Missa Gratias agimus tibi	40.644

Requiem-Vertonungen/Requiem settings

Campra: Requiem	21.004
Cherubini: Requiem in c	40.086
Garcia: Requiem in d (1816)	23.008
Haydn, M.: Requiem in c MH 154	50.321
Mozart: Requiem KV 626 (Levin)	51.626
Rheinberger: Requiem in b op. 60	50.060
– Requiem in Es op. 84	50.084
– Requiem in d op. 194	● 50.194
Suppé: Missa pro defunctis	➔ 40.085

● = auf Carus CD erschienen/on Carus CD

Δ = In Vorbereitung/in preparation ➔ = Erstausgabe/first edition