

Carl Maria von
WEBER

Missa sancta No. 2

Jubel-Messe

WeV A. 5

Soli (SATB), Coro (SATB)
2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti
4 Corni, 2 Trombe, Timpani
2 Violini, Viola, Violoncello, Contrabbasso

herausgegeben von / edited by
Frank Höndgen

Urtext

Partitur / Full score



Carus 27.902

Inhalt / Contents

Vorwort	III
Foreword	VI
Kyrie (Soli SAT(T)B, Coro SATB)	1
Gloria (Soli SATB, Coro SATB)	15
Credo (S solo, Coro SATB)	42
Offertorium (S solo, Coro SATB)	67
Sanctus (Soli SATB, Coro SATB)	77
Hosanna (Coro SATB)	80
Benedictus (Soli SATB)	85
Hosanna (Coro SATB)	90
Agnus Dei (A solo)	96
Dona nobis (S solo, Coro SATB)	98
Kritischer Bericht	105

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 27.902), Klavierauszug (Carus 27.902/03),
Chorpartitur (Carus 27.902/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 27.902/19).

↓ Digitale Ausgaben sind erhältlich: www.carus-verlag.com/2790200

The following performance material is available:
full score (Carus 27.902), vocal score (Carus 27.902/03),
choral score (Carus 27.902/05), complete orchestral material (Carus 27.902/19).

↓ Digital editions for this work are listed at: www.carus-verlag.com/2790200

Vorwort

„Gott gebe seinen Segen dazu, und was an mir liegt, soll geschehen soviel in meinen Kräften steht“.¹ So schrieb der frisch ernannte „königlich sächsische Kapellmeister“ Carl Maria von Weber am 14. Januar 1817 an seine Braut Caroline Brandt, nachdem er am Dresdner Hof eingetroffen war. Schwärmerisch, aber dennoch erschöpft – so könnte man den Zustand beschreiben, in welchem Carl Maria von Weber sein neues Amt antrat. Eine Stellung, die ihm als Haupttätigkeit den Aufbau eines deutschen Opernbetriebes neben dem bereits existenten italienischen Haus bei Hofe bescherte, ihn aber auch im Wechsel mit seinem Kollegen Francesco Morlacchi (1784–1841) zum regelmäßigen Kirchendienst an der katholischen Hofkirche Ss. Trinitatis verpflichtete.

Musik in der Kirche war für Weber ein Teil seiner künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten, sei es als Dirigent oder auch als Komponist. So sieht er, der alle seine größeren Werke mit der Bemerkung „Soli Deo Gloria“ beschließt, das künstlerische „Genie als ein [...] Himmels Geschenk [...], dessen er sich würdig zu zeigen habe.“² Die Kinderjahre bis zum Aufenthalt in Salzburg 1798, die er noch unter dem Einfluss der „strenggläubigen und schwärmerischen Natur“³ seiner Mutter Genovefa von Weber, geb. Brenner (1764–1798) verleben durfte, waren sicherlich prägend für den heranwachsenden Carl Friedrich Ernst.⁴ Der erste Biograph, Webers Sohn Max Maria (1822–1881), schreibt, „daß sie [die Mutter] auf ihr fantasiereiches Kind einen tiefen seelischen Einfluss ausübte und nicht verfehlte, in diesem eine aus der vollen Wärme des Herzens emporquellende glühende Verehrung für die Formen und Dogmen der katholischen Kirche mit allem Detail derselben und dem halb poetischen, halb abergläubischen Schmuck, den sie von der Dichterkraft des Volkes erhalten hatte, hervorzurufen.“⁵ Diese kindliche Prägung und die Unterrichtserfahrungen 1797/98 in Salzburg bei Michael Haydn, (welche der Vater aber bald wieder unterband, weil diese „nicht auf Opernkomposition hinzielte[n]“⁶), zeichnen den Hintergrund, vor dem Weber mit 13 Jahren seine erste Messkomposition verfasste.⁷

Seine musikalischen Wanderjahre vor der Anstellung in Dresden haben keine weiteren kirchenmusikalischen Kompositionen ermöglicht. Erst am Hof des sächsischen Königs Friedrich August I. (1750–1827) schreibt Weber seine beiden bekannten Messen mit den dazugehörigen Offertorien: die sog. *Freischütz-Messe No. 1 in Es* (Carus 27.097) aus dem Jahr 1818 und die vorliegende *Missa sancta No. 2 in G*.

Der Anlass für Webers zweite Messe ist die Feier der Goldhochzeit des Herrscherpaares Friedrich August I. und seiner Gemahlin Marie Amalie Auguste (1752–1828) im Jahr 1819. Weber, der seine Komposition selbst als „Missa Jubilea“ bezeichnet, legt damit die Basis für die in der späteren Literatur gebräuchliche Bezeichnung „Jubelmesse“. Gleichzeitig gibt sein Tagebucheintrag vom 24. Januar 1819 einen tiefen Einblick in den sonntäglichen Arbeitsalltag: „d: 24t Sonntag. um 11 Uhr meine Missa Jubilea vollständig gemacht. gieng vortrefflich. Mittag bey Kuhn. 4 Uhr Vespera Seidelmann. Abends Aschenbrödel sehr gut. sehr abgespannt und angegriffen.“⁸

Weber beginnt das Werk Anfang Oktober 1818. Er schreibt an seinen Freund Johann Friedrich Rochlitz (1769–1842): „Ich fange an wieder an einer neuen Meße zu arbeiten, die ich Ihrer Majestät der Königin, der Jubelhochzeit zu Ehren, schreiben will. Habe ich [mich] in der ersten ganz meiner Ueberzeugung und dem tiefen Gefühl der Größe des Gegenstandes hingegeben, so will ich jetzt mir eine froh und fröhlich kindlich bittend und jubelnd zum Herrn betende Schaar denken.“⁹ In seinem Tagebuch verzeichnet Weber exakt die Kompositionsdaten seiner zweiten Missa, der Entstehungszeitraum ist somit vom 25. Oktober 1818 bis 4. Januar 1819 genau einzugrenzen. In sein Tagebuch schreibt er nach der Fertigstellung am Abend des 4. Januar 1819 mit dem Eintrag: „Missa gänzlich vollendet. Ehre sei Gott in der Höhe. Ihm allein Lob und Dank dafür.“¹⁰

Die Uraufführung findet am Morgen des 17. Januar 1819 im feierlichen Hochamt in der Dresdner Hofkirche statt, wengleich dort Webers Offertorium für diesen Anlass nicht zur Aufführung kommt: „d: 17t Sonntag. Jubelhochzeitfest. um 11 Uhr Te Deum dann meine neue Meße. gut. Offert: von Morlachi für Cantu. neue Simph: von Polledro. [...]“¹¹ Hinter diesem Eintrag, der so sachlich nüchtern klingt, verbirgt sich möglicherweise eine große Enttäuschung und Verletzung, die Carl Maria von Weber empfunden haben muss, als ihm wenige Tage vor der Jubelhochzeit der Oberstallmeister am sächsischen Hof, Carl I. Alexander Nikolaus Graf Vitzthum von Eckstädt (1767–1834), mitteilt, „dass die Aufführung seiner Messe bei der kirchlichen Feier zwar genehmigt worden sei, jedoch Morlacchi und Polledro Auftrag erhalten hätten, Offertorium und Symphonie dazu zu schreiben, sein Offertorium daher wegzubleiben habe!“¹² Der knappe Eintrag seines Sohnes Max Maria von Weber zur Aufführung der *Missa* am 17. Januar 1819 drückt die Stimmung Carl Marias sehr deutlich aus – der König befiehlt und die Diener gehorchen: „Die Jubelmesse kam am Jubeltage, befehls-gemäß, mit den Morlacchi'schen und Polledro'schen Beifügungen zur Aufführung!“¹³

¹ Brief Webers an Caroline Brandt, Dienstag, 14. Januar – Freitag, 17. Januar 1817 (Nr. 18), zit. nach: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, <https://weber-gesamtausgabe.de/A041005> (Version 4.9.1 vom 5.2.2024).

² Vgl. Kaiser, Georg, *Sämtliche Schriften von C. M. v. Weber*, Berlin 1908, S. XXII, zit. nach: Allekotte, Heinrich, *C. M. v. Webers Messen*, Diss. Bonn 1913, S. 10.

³ Max Maria v. Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, 3 Bände, Leipzig 1862, Bd 1, S. 48.

⁴ So der exakte Taufname.

⁵ M. M. v. Weber, Bd. 1, S. 48.

⁶ M. M. v. Weber, Bd. 1, S. 35.

⁷ *Missa solenne* für Soli, Chor, Orchester und Orgel WeV A.1/JV Anh. 8 (vor 1799) (gewidmet Fürst Ernst von Schwarzenberg).

⁸ Tagebucheintrag vom 24.1.1819, zit. nach: <https://weber-gesamtausgabe.de/A060824>

⁹ Brief Webers an Friedrich Rochlitz, 16.10.1818, zit. nach: <https://weber-gesamtausgabe.de/A041455>

¹⁰ Tagebucheintrag vom 4.1.1819, zit. nach: <https://weber-gesamtausgabe.de/A060804>

¹¹ Tagebucheintrag vom 17.1.1819, zit. nach: <https://weber-gesamtausgabe.de/A060817>

¹² M. M. v. Weber, Bd. 2, S. 192.

¹³ M. M. v. Weber, Bd. 2, S. 193.

Das Messordinarium folgt in Form und Anlage den strukturellen Usancen seiner Zeit bzw. der Vorgängerepochen mit seinen bekanntesten Vertretern Mozart und Haydn. Die Besetzung spart lediglich die Posaunen aus, die zwar bei Mozart als Verstärkung der unteren Chorpartien noch Verwendung fanden, jedoch bei Haydn in allen Messvertonungen ebenso gänzlich fehlen. Weber notiert die Solopartien fast durchweg in den Systemen für die Chorstimmen. Da genauere Hinweise auf die Besetzungspraxis der Dresdner Hofkapelle nicht vorliegen, sind verschiedene Szenarien denkbar. Diese reichen von der bis in die Wiener Klassik üblichen Übernahme der Tutti passages auch durch die Solisten bis hin zu einer kompletten Trennung der Gesangspartien auf unterschiedliche Personenkreise. Den ausführenden Dirigentinnen und Dirigenten seien den jeweiligen Aufführungsgegebenheiten angepasste Vorüberlegungen und Wahl der Mittel sehr ans Herz gelegt. Alles in allem spiegeln sich in der festiven Besetzung der Messe die instrumentalen und vokalen Gegebenheiten der Dresdner Hofkapelle wieder.

Das **Kyrie** ist im Aufbau dreiteilig und folgt einem A-B-A'-Schema. Dem Chor und jeweils zwei Solo-Stimmen (Kyrie I: Sopran und Tenor, Kyrie II: Alt und Bass) sind die Kyrie-Anrufungen übertragen, wohingegen dem Solistenquartett die Christe-Anrufungen zugewiesen werden. Der erste Satz der Messe steht in G-Dur mit 4/4-Takt und zeichnet in den beiden Rahmenteilern ein zunächst lieblich klingendes, pastoral anmutendes Bild. Mit ein wenig Fantasie könnte man im Orchesterentrée des Kyrie die Arie des Max „Durch die Wälder, durch die Auen“ aus dem ersten Akt von Webers 1821 uraufgeführter Oper *Der Freischütz* erahnen.¹⁴ Der Mittelteil mit den Christe-Anrufungen sieht gleich zu Beginn in Takt 42 geteilte Tenorsoli vor. Eine Ausführung mit einem baritonalem veranlagten Bass-Solisten für die untere Tenorpartie ist durchaus denkbar und würde den Besetzungsrahmen für diese sechs Takte nicht unnötig erweitern.

Auch das **Gloria** folgt einem dreiteiligen Aufbau und somit dem Konzept einer *Missa brevis et solemn*. Obwohl Weber keine explizite Unterteilung des Textes in einzelne Sätze mit eigenen Tempi oder ausgewiesenen Charakterwechseln vorsieht (wie u. a. in den großen Messen von Joseph Haydn oder in Mozarts *c-Moll-Messe*), macht die viertaktige Überleitung zum textlichen Mittelteil des Gloria (ab „qui tollis peccata mundi“) allerdings genau diesen Genre-Wechsel möglich. Das Tempo kann über die einzeln und solistisch geführten Holzbläser und den Tenor-Solisten dem bittenden Charakter des Textes sehr gut angepasst (also zurückgenommen) werden, um dann nach einer erneuten Aus- bzw. Überleitung in den Takten 100–103 mit dem Einsatz des Bass-Solisten in Takt 104 in die Reprise einzusteigen. Der dritte und letzte Teil des Gloria sieht dann eine kurze fugenähnliche Imitation über den Text „Cum Sancto Spiritu“ vor und schließt, immer wieder unterbrochen durch Bravour-Einlagen für den Solo-Sopran, mit zwei blockartig gesetzten „Amen“-Rufen ab.

¹⁴ Obwohl die Oper *Der Freischütz* erst 1821 abgeschlossen und uraufgeführt wurde, waren Teile, u. a. auch die genannte Arie, bereits im April 1818 fertiggestellt; vgl. Webers Tagebucheintrag vom 22. April 1818: <https://weber-gesamtausgabe.de/A060477>

Im **Credo** findet sich ebenfalls eine strukturelle Dreiteilung in Anlehnung an die bekannten Vorbilder des o.g. Messtypus. Der Chor trägt die Hauptlast des zu singenden Textes, und nur im Mittelteil kommt nach einem indirekten Tempo- und Charakterwechsel mit dem Sopran eine einzelne Solostimme zum Einsatz. Weber weicht an dieser Stelle insofern von den hergebrachten Konventionen ab, als dass er den gesamten Text von „et incarnatus est“ bis „sepultus est“ in die Solopartie legt. Es wurde zwar auch in den großen Kompositionen, wie z. B. im Credo von Haydns *Theresienmesse*, gelegentlich davon Gebrauch gemacht, die o. g. Textpassagen ausschließlich den vier Soli anzuvertrauen. Die Fokussierung auf eine einzige Solostimme ist allerdings in diesem Zusammenhang ein Novum. Das für den Chor mehrheitlich blockartig und homophon gesetzte Credo geht mit einer kurzen und extrem knappen Imitation über den Text „et vitam venturi saeculi“ mit einer zweifachen und zusammenfassend wirkenden Wiederholung des Textanfangs „Credo, credo.“ zu Ende.¹⁵

Das **Offertorium** „In die solemnitas“ kann zum ersten Mal auch inhaltlich Bezug auf das Fest der Goldhochzeit des sächsischen Königspaars nehmen. Weber nutzt als Grundlage für dieses Offertorium eine Textpassage aus dem 2. Buch Mose (Ex 13,5), die im Gregorianischen Choral am Donnerstag in der Osteroktav ihren liturgischen Platz hat. Inwieweit sich Weber bzgl. dieser Textauswahl an interne Vorgaben des Hofes oder anderer Gepflogenheiten für einen derartigen Anlass verpflichtet fühlte, ist nicht bekannt. Festzustellen ist jedenfalls, dass er diesen Text als Bühne für den Kastratensolisten Filippo Sassaroli (1775–1834)¹⁶ nutzte, der in der „eigentlichen“, weil vollständigen Uraufführung seiner Messe am 24. Januar 1819 den Solopart in den Messteilen und im Offertorium sang. Hierzu schreibt Webers Sohn Max Maria: „Erst am 24. konnte Weber seinen Freunden, unter denen sich auch Rochlitz befand, die Jubelmesse in ihrer Integrität und unter günstigen Verhältnissen zu Gehör bringen. Die Sopran- und Altsoli, von Sassaroli und Buccolini¹⁷ gesungen, kamen in vollem Glanze zur Geltung, während Benelli¹⁸ und Benincasa¹⁹ die Tenor- und Baßparthie so herrlich vortrugen, daß man ihnen Weber's blasses, mit einem Sammtkäppchen bedecktes Haupt manchmal freundlich zunicken sah.“²⁰ Der Chor beschließt diese Huldigungsarie mit geradezu euphorischen „Alleluja“-Rufen, welche von ihrer Anlage ein wenig an den Impetus der Eröffnungsszene des *Freischütz* („Victoria, Victoria, Victoria“) erinnern.

Sanctus und **Benedictus** folgen von ihrer formalen Anlage wieder den bekannten Schemata: *Andante maestoso* mit den prominent und sehr ohrenfällig in Szene gesetzten vier Hörnern für den ers-

¹⁵ Ein vergleichbarer Effekt findet sich in Mozarts *Krönungsmesse* KV 317 und in seiner *Credomesse* KV 257. Vielleicht kann man hier neben der bekräftigenden Wirkung dieser im liturgischen Text nicht vorgesehenen Wiederholung auch eine Art Bekenntnischarakter des jeweiligen Komponisten entdecken.

¹⁶ Weitere biographische Informationen über F. Sassaroli unter: <https://weber-gesamtausgabe.de/A001649>

¹⁷ Vincenzo Buccolini (1774–?), weitere biographische Details unter: <https://weber-gesamtausgabe.de/A007851>

¹⁸ Antonio Peregrino Benelli (1771–1830), weitere biographische Details unter: <https://weber-gesamtausgabe.de/A000131>

¹⁹ Gioacchino Benincasa (1783–1835), weitere biographische Details unter: <https://weber-gesamtausgabe.de/A000133>

²⁰ M. M. v. Weber, Bd. 2, S. 194.

ten Sanctus-Teil in der „Königstonart“ D-Dur mit anschließendem Tempowechsel zu Allegro im Hosanna I. Das Benedictus in der Dominant-Tonart A-Dur wird gänzlich dem Solistenquartett anvertraut, um dann nach einer im Grunde unvollständigen, aber zusammenfassend wirkenden Textwiederholung „Benedictus qui venit“ mit dem Hosanna (da capo) aus dem Sanctus die dreigeteilte Gestalt abzuschließen. Die nur im Sanctus und Benedictus vorgesehenen zusätzlichen Hornstimmen können bei Vorhandensein nur zweier Hörner durch die beiden beteiligten Trompeten ersetzt werden, sofern Ventilinstrumente verwendet werden. Hierfür bietet die Neuausgabe in den beiden Trompetenstimmen (Carus 27.902/35 und /36) einen Vorschlag an.

Das **Agnus Dei** ist zweiteilig angelegt. Im ersten Teil widmet sich der Solo-Alt den ersten Agnus Dei-Anrufungen, ohne Beteiligung des Chores. Auffällig ist auch hier, dass Weber diesen ersten Teil nicht ohne eine textliche Wiederholung des Incipits beschließen möchte. Die beiden Fermaten über Takt 24 und 25 könnten auf einen möglichen Freiraum für eine Kadenz des Solisten hindeuten.²¹ Die letzte Anrufung mit der versöhnlichen Bitte um den Frieden („dona nobis pacem“) erfolgt dann in einem heiterem Wechsel- und Zusammenspiel zwischen Solo-Sopran und Chor (Andante quasi Allegretto).

Webers zweite Messe schließt formal und auch in gewisser Weise klanglich an die Tradition der großen Vorgänger wie Mozart und die beiden Haydn-Brüder, aber auch seiner Vorgänger in Dresden, Naumann, Hasse, Schuster und Seydelmann, an. Seine Vorliebe und Hauptbeschäftigung im Musiktheaterbetrieb und als Opernkomponist haben ihm in der Nachwelt den Vorwurf eingebracht, seine Messen seien für die Liturgie ungeeignet bzw. zu opernhafte. Die Anlage gerade der zweiten Messe berücksichtigt vor allem aber die akustischen Gegebenheiten der Schlosskirche, die er in einem Brief an seinen Freund Johann Gänsbacher (1778–1844) als Ratschlag für die Komposition von dessen Messvertonung niederschreibt:

„Was nun deine Arbeit selbst betrifft, so vergiß nicht daß unsre Kirche sehr groß ist, und ungebührlich schallt. kleine Figuren sind undeutlich, ein langer Vorschlag frißt die kurze Hauptnote. Cherubinische, Beethov: Musik z: B: die schnell modulirt, die Stimmen sehr verschränkt und schnell Harmonie wechselnd sind, würden bei uns einem Katzen Geheule gleichen. Große breite Figuren. alles in Maßen. aber auch wieder einzelne /: breite :/ Töne eines Blasinstrumentes wirken sehr. die Sänger sind Italiener, also nie recht fest. daher alles so sangbar als möglich. der Altist ist ein Hund. Sopran vortrefflich im großartigen Gesang. Athem wie ein Pferd. vergiß nicht ihn ein [a¹]²² oder [h¹] ad libit aushalten zu lassen. Von [h⁰] bis [c² d²] bewegt er sich am besten. tüchtige Fugen sind wir gewohnt, also genire dich nicht. die Kapelle muß auch Respekt vor dir bekommen. ein Offertorium schicke mit. da sich aber da die Texte nach dem treffenden Sonntag richten, so stehe ich nicht dafür, daß es gemacht wird.

²¹ Eine ähnliche Situation findet sich im Agnus Dei von Mozarts *Krönungsmesse* in den Takten 43 und 56. Auch hier gibt es die Möglichkeit für eine Vokalkadenz der Solistin, eine Partie findet sich aber weder von Mozart ausgeführt, noch ist eine solche Ausführung in anderen Quellen als Usus überliefert.

²² Weber notiert als Noten im Tenorschlüssel.

nach dem Gloria haben wir einen kurzen Simphonie Saz. und keine Motette.“²³

Der kurze Hinweis auf den Sinfoniesatz nach dem Gloria verweist auf eine Praxis, welche aus Mozarts Kirchensonaten, die während seiner Dienstzeit am Salzburger Dom entstanden, bekannt ist. Ein ähnliches Format einer Epistelsonate als Ersatz für ein gesungenes Graduale ist hier auch zu vermuten.

Die Aufführungen von Webers *Jubel-Messe* sind im Grunde auf den Dresdner Hof und die Hofkapelle beschränkt geblieben, nicht zuletzt, weil er „die neue Meße [...] ohne des Königs Erlaubnis nicht weiter geben“²⁴ durfte.

Zu wünschen ist Webers kirchenmusikalischen Werken, dass sie wieder den Weg in die Liturgie finden. Die Gemeinde sollte allerdings durch eine kleine Handreichung und eine kurze Einführung vor dem Gottesdienst auf Komponist und Werk vorbereitet werden. Wer gut informiert und vorbereitet ist, hört mehr und kann sich so auch tiefer auf das einlassen, was die Menschen heute in Musik und Liturgie immer noch und immer wieder suchen – die Begegnung mit dem Heiligen.²⁵

Herausgeber und Verlag danken ganz herzlich der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden sowie der Erzbischöflichen Diözesan- und Dombibliothek Köln für die Bereitstellung der Quellen. Besonderer Dank geht an meine Lektorin im Carus-Verlag, Frau Barbara Grossmann. Ihr großer Sachverstand und die nicht minder umfangreiche Geduld haben dieses Projekt über die Zeit der Herausgebertätigkeit wunderbar begleitet und diese Ausgabe überhaupt erst möglich gemacht.

München, im Juni 2024

Frank Höndgen

Der Text des Offertorium

In die solemnitatis vestrae, dicit Dominus, inducam vos in terram fluentem lac et mel. Alleluja.²⁶

Am Tag eurer Feier, spricht der Herr, werde ich euch in ein Land führen, in dem Milch und Honig fließen. Alleluja.

²³ Brief Webers an Johann Gänsbacher, 26.12.1822, zit. nach: <https://weber-gesamtausgabe.de/A042002>

²⁴ Brief Webers an Friederike Koch, 13.6.1819, zit. nach: <https://weber-gesamtausgabe.de/A041514>

²⁵ Vgl. Franz Karl Praßl, „Im Museum des Kirchenkonzertes oder liturgische Praxis? Zu einigen Problemen im Umgang mit dem Thesaurus Musicae sacrae“, in: Stefan Kopp, Marius Schwemmer, Joachim Werz (Hg.), *Mehr als nur eine Dienerin. Zur Aufgabe der Kirchenmusik heute*, S. 111.

²⁶ *Graduale Novum. Editio magis critica iuxta SC 117. Tomus I: De Dominicis Et Festis*, Regensburg 2011, S. 182.

Foreword

“May God give his blessing on it, and what is up to me shall be done as much as is in my power”.¹ These were the words the newly appointed “Royal Saxon Kapellmeister” Carl Maria von Weber wrote to his bride Caroline Brandt on 14 January 1817, after his arrival at the Dresden court. Rapturous, but also exhausted – this is how one could describe the state in which Carl Maria von Weber took up his new post. The principal task of this position was the establishment of a German opera company alongside the already existing Italian opera at the court, but Weber was also obliged to share the regular church service duties at the Catholic court Church of the Holy Trinity with his colleague Francesco Morlacchi (1784–1841).

For Weber, music in the church was part of his artistic expression, both as a conductor and as a composer. He, who concluded all his major works with the words “Soli Deo Gloria,” thus saw artistic “genius as a [...] gift from heaven [...] of which he had to show himself worthy.”² The childhood years leading up to his stay in Salzburg in 1798, which he was still able to spend under the influence of the “devout and rapturous personality”³ of his mother Genovefa von Weber, née Brenner (1764–1798), were certainly formative for the young Carl Friedrich Ernst.⁴ The first biographer, Weber’s son Max Maria (1822–1881), wrote “that she [the mother] exerted a deep spiritual influence on her richly imaginative child and did not fail to evoke in him an ardent reverence, welling up out of the full warmth of the heart, for the forms and dogmas of the Catholic Church with all its details, and the half-poetic, half-superstitious adornment it had been imbued with by the poetic power of the people.”⁵ This childhood influence and the experience of lessons with Michael Haydn in Salzburg in 1797/98 (which his father soon stopped because they were “not aimed at opera composition”⁶) form the background against which Weber wrote his first mass composition at the age of 13.⁷

His musical journeyman years, before his appointment in Dresden, did not make it possible for him to compose any further church music; it was only at the court of the Saxon King Friedrich August I (1750–1827) that Weber wrote his two well-known masses with the accompanying offertories: the so-called *Freischütz Mass No. 1 in E flat* (Carus 27.097) dated 1818 and the present *Missa sancta No. 2 in G*.

The occasion for Weber’s second mass was the celebration of the golden wedding anniversary of the ruling couple Friedrich August I and his wife Marie Amalie Auguste (1752–1828) in 1819. Weber, who himself described his composition as a “Missa Jubilea,” thus laid the foundation for the term “Jubel-Messe” (Jubilation Mass), which was commonly used in later literature. At the same time, his diary entry from 24 January 1819 provides deep insight into Weber’s daily work routine on Sundays: “Sunday the 24th. completed my Missa Jubilea at 11 o’clock. went excellently. Lunch at Kuhn’s. 4 o’clock Vespera Seidelmann. In the evening Aschenbrödel [Cinderella] very good. very exhausted and debilitated.”⁸

Weber began the work at the beginning of October 1818, writing to his friend Johann Friedrich Rochlitz (1769–1842): “I am beginning to work again on a new mass, which I want to write in honor of Her Majesty the Queen’s wedding anniversary. If in the first one I surrendered myself completely to my conviction and a profound sense of the magnitude of the subject, now I want to imagine a joyful and cheerful multitude in childlike prayer and rejoicing to the Lord.”⁹ In his diary, Weber recorded the exact composition dates of his second Missa, which means that the composition period can be defined precisely as 25 October 1818 to 4 January 1819. After completing it on the evening of 4 January 1819, he wrote in his diary: “Missa entirely completed. Glory to God in the highest. Praise and thanks to Him alone.”¹⁰

The first performance took place on the morning of 17 January 1819 at a solemn High Mass in the Dresden court church, although Weber’s Offertorium was not performed there on this occasion: “Sunday the 17th. Jubilee wedding celebration. at 11 o’clock Te Deum then my new Mass. good. Offert: by Morlachi for Cantu. new Simph: by Polledro. [...]”¹¹ This entry, which sounds so dispassionately matter-of-fact, may well conceal the great disappointment and outrage that Carl Maria von Weber must have felt when, just a few days before the wedding anniversary, the chief equerry at the Saxon court, Carl I. Alexander Nikolaus Count Vitzthum von Eckstädt (1767–1834), informed him “that the performance of his mass at the church celebration had been approved, but that Morlacchi and Polledro had been commissioned to write the offertory and symphony for it, so his offertory had to be omitted!”¹² The brief entry by his son Max Maria von Weber on the performance of the *Missa* on 17 January 1819 expresses Carl Maria’s attitude very clearly – the king commands and the servants obey: “The

¹ Weber’s letter to Caroline Brandt, Tuesday, 14 January – Friday, 17 January 1817 (No. 18), quoted after: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digital Edition, <https://weber-gesamtausgabe.de/A041005> (Version 4.9.1, 5 February 2024).

² Cf. Kaiser, Georg, *Sämtliche Schriften von C. M. v. Weber*, Berlin, 1908, p. XXII, quoted from: Allekotte, Heinrich, *C. M. v. Weber’s Messen*, Diss. Bonn, 1913, p. 10.

³ Max Maria v. Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, 3 volumes, Leipzig, 1862, vol. 1, p. 48.

⁴ This is the exact baptismal name.

⁵ M. M. v. Weber, vol. 1, p. 48.

⁶ M. M. v. Weber, vol. 1, p. 35.

⁷ *Missa solenne* for soloists, choir, orchestra and organ WeV A.1 / JV App. 8 (before 1799) (dedicated to Prince Ernst von Schwarzenberg).

⁸ Diary entry dated 24 January 1819, quoted after: <https://weber-gesamtausgabe.de/A060824>

⁹ Weber’s letter to Friedrich Rochlitz, 16 October 1818, quoted after: <https://weber-gesamtausgabe.de/A041455>

¹⁰ Diary entry dated 4 January 1819, quoted after: <https://weber-gesamtausgabe.de/A060804>

¹¹ Diary entry dated 17 January 1819, quoted after: <https://weber-gesamtausgabe.de/A060817>

¹² M. M. v. Weber, vol. 2, p. 192.

Jubilation Mass was performed on the jubilee day, as ordered, with Morlacchi's and Polledro's additions!"¹³

In its form and layout, the mass ordinary follows the structural conventions of its time and its predecessors, with its best-known representatives Mozart and Haydn. The instrumentation only omits the trombones, which Mozart still used to reinforce the lower choral parts, but which Haydn also completely omitted from all his mass settings. Weber notates the solo parts almost entirely in the choral part staves. As there are no precise indications of the Dresden court chapel's scoring practice, various scenarios are conceivable. These range from the soloists joining in the tutti parts, as was customary until the Viennese Classical period, to a complete division of the vocal parts between different groups of singers. In preparing for performance, conductors are strongly recommended to give preliminary consideration to the choice of means and the respective performance conditions. All in all, the festive instrumentation of the mass reflects the instrumental and vocal situation at the Dresden court chapel.

The **Kyrie** is structured in three parts and follows an A-B-A' scheme. The Kyrie invocations are assigned to the choir and two solo voices (Kyrie I: soprano and tenor, Kyrie II: contralto and bass), while the quartet of soloists performs the Christe invocations. The first movement of the mass is in G major in 4/4 meter; in the two outer sections, it initially evokes a sweet-sounding, pastoral picture. With a little imagination, one could imagine Max's aria "Durch die Wälder, durch die Auen" from the first act of Weber's opera *Der Freischütz*, which premiered in 1821, in the orchestral introduction of the Kyrie.¹⁴ The middle section with the Christe invocations features divided tenor solos right at the beginning in measure 42. A version using a bass soloist with a baritonal disposition for the lower tenor part is entirely conceivable and would not extend the ensemble unnecessarily for these six measures.

The **Gloria** also follows a ternary structure and thus the concept of a *missa brevis et solemn*. Although Weber does not explicitly divide the text into individual movements with their own tempi or designated character changes (as can be found in the great masses by Joseph Haydn or Mozart's *Mass in C minor*, among others), the four-measure transition to the textual middle section of the Gloria (from "qui tollis peccata mundi") makes precisely this genre change possible. The tempo can be very well adapted (i. e., reduced) to the pleading character of the text by the individually and soloistically led woodwinds and the tenor soloist, in order to then begin the recapitulation after another transition in measures 100–103 with the entry of the bass soloist in measure 104. The third and final part of the Gloria then provides a short fugue-like imitation on the text "Cum Sancto Spiritu" and concludes, repeatedly interrupted by bravura interludes for the solo soprano, with two block-like calls of "Amen."

¹³ M. M. v. Weber, vol. 2, p. 193.

¹⁴ Although the opera *Der Freischütz* was not completed and premiered until 1821, parts of it, including the aforementioned aria, were already completed in April 1818; see Weber's diary entry dated 22 April 1818: <https://weber-gesamtausgabe.de/A060477>

The **Credo** also displays a tripartite structural division based on the well-known models of the above-mentioned type of mass. The choir bears the main burden of the text to be sung; a single solo soprano is only introduced in the middle section, after an indirect change of tempo and character. At this point, Weber departs from traditional conventions in that he places the entire text from "et incarnatus est" to "sepultus est" in the solo part. It is true that even in the great compositions, such as the Credo of Haydn's *Theresienmesse*, the above-mentioned text passages were occasionally entrusted exclusively to the four soloists. However, the focus on a single solo part is a novelty in this context. The Credo, which is mostly set in homophonic blocks for the choir, ends with a short and extremely succinct imitation on the text "et vitam venturi saeculi" with a two-fold – as it were, summarizing – repetition of the beginning of the text "Credo, credo."¹⁵

The **Offertory** "In die solemnitas" affords the first opportunity for mentioning the Saxon royal couple's golden wedding anniversary. Weber uses a passage from the 2nd Book of Moses (Ex 13:5) as the basis for this offertory, which has its liturgical place in the Gregorian chant on the Thursday of the Easter Octave. It is not known to what extent Weber felt obliged to follow internal court guidelines or other customs for such an occasion with regard to his choice of text. In any event, it is clear that he used this text as a showcase for the castrato soloist Filippo Sassaroli (1775-1834),¹⁶ who sang the solo part in the mass movements and the offertory in the "actual," complete premiere of Weber's mass on 24 January 1819. Weber's son Max Maria wrote: "It was only on the 24th that Weber was able to present the Jubilation Mass to his friends, including Rochlitz, in its integrity and under favorable conditions. The soprano and alto solos, sung by Sassaroli and Buccolini,¹⁷ came into their own in full splendor, while Benelli¹⁸ and Benincasa¹⁹ performed the tenor and bass parts so splendidly that Weber's pale head, covered with a velvet cap, could sometimes be seen nodding amiably at them."²⁰ The chorus concludes this aria of homage with euphoric cries of "Alleluia," which are somewhat reminiscent of the impetus of the opening scene of *Der Freischütz* ("Victoria, Victoria, Victoria").

The formal structure of the **Sanctus** and **Benedictus** again follows the familiar pattern: Andante maestoso with the four horns prominently and very strikingly staged in the "royal key" of D major for the first Sanctus section, followed by a change of tempo to Allegro in Hosanna I. The Benedictus in the dominant key of A major is entrusted entirely to the quartet of soloists, and after a basically incomplete but summarizing repetition of the text "Benedictus qui venit," the tripartite form is concluded with the Hosanna (*da capo*)

¹⁵ A comparable effect can be found in Mozart's *Coronation Mass* K. 317 and in his *Credo Mass* K. 257. Perhaps, in addition to the affirming effect of this repetition, which is not provided for in the liturgical text, some form of confessional character of the respective composer may also be discovered here.

¹⁶ Further biographical information about F. Sassaroli can be found at: <https://weber-gesamtausgabe.de/A001649>

¹⁷ Vincenzo Buccolini (1774–?), further biographical details at: <https://weber-gesamtausgabe.de/A007851>

¹⁸ Antonio Peregrino Benelli (1771–1830), further biographical details at: <https://weber-gesamtausgabe.de/A000131>

¹⁹ Gioacchino Benincasa (1783–1835), further biographical details at: <https://weber-gesamtausgabe.de/A000133>

²⁰ M. M. v. Weber, vol. 2, p. 194.

from the Sanctus. If only two horns are available, the additional horn parts, which are demanded only in the Sanctus and Benedictus, can be replaced by the two participating trumpets, assuming that valve instruments are used. The new edition offers a suggestion for this in the two trumpet parts (Carus 27.902/35 and /36).

The **Agnus Dei** is in binary form. The Agnus Dei invocations in the first section are performed only by the solo contralto, without the participation of the choir. Here, also, it is noteworthy that Weber does not choose to conclude this first part without a textual repetition of the incipit. The two fermatas over measures 24 and 25 could indicate a possible opportunity for a cadenza by the soloist.²¹ The final invocation with the conciliatory plea for peace ("dona nobis pacem") then takes the form of a cheerful alternation and interaction between solo soprano and choir (Andante quasi Allegretto).

Weber's second mass follows the tradition of his great predecessors such as Mozart and the two Haydn brothers, as well as his predecessors in Dresden, Naumann, Hasse, Schuster and Seydelmann, both formally and to a certain extent in terms of sonorities. His preference and main occupation in the music theater business and as an opera composer earned him the accusation in posterity that his masses were unsuitable for the liturgy or too operatic. However, the structure of his second mass in particular takes into account the acoustic conditions of the court church, which he described in a letter to his friend Johann Gänsbacher (1778–1844) giving advice for the composition of the latter's mass setting:

"As for your work itself, do not forget that our church is very large and creates an unseemly reverberation. Small figures are indistinct, a long appoggiatura will swallow the short main note. Music by Cherubini or Beethoven, for example, which modulates quickly, with strongly interlaced voices changing harmony rapidly, would resemble a yowling cat in our church. Large, broad figures. everything in moderation. but also individual /: broad :/ notes of a wind instrument are very effective. the singers are Italian, so never quite firm. therefore everything as singable as possible. the alto is a dog. Soprano excellent in grand singing. Breathes like a horse. Don't forget to let him sustain an [a¹]²² or [h¹] ad libitum. He moves best from [h⁰] to [c² d²]. we are accustomed to accomplished fugues, so don't be reticent. the chapel must also learn to respect you. send along an offertory. but since the texts are based on the appropriate Sunday, I cannot guarantee its being performed. after the Gloria we have a short symphonic movement and no motet."²³

The brief reference to the symphonic movement after the Gloria refers to a practice known from Mozart's church sonatas, which were composed during his time at Salzburg Cathedral. A similar

format of an epistle sonata as a substitute for a sung gradual can also be assumed here.

The performances of Weber's *Jubel-Messe* were basically limited to the Dresden court and the court chapel, not least because he was "not permitted to distribute²⁴ the new mass [...] without the king's permission."

It is to be hoped that Weber's church music works will find their way back into the liturgy. However, a congregation should be prepared for both the composer and the work with a small handout and a short introduction before the service. Those who are well informed and prepared will hear more and can thus engage more deeply with what people today are still and repeatedly seeking in music and liturgy – an encounter with the numinous.²⁵

The editor and publisher would like to thank the Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, the Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden and the Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek Köln for providing the sources. Special thanks go to my editor at Carus-Verlag, Ms. Barbara Grossmann. Her great expertise and equally great patience have accompanied this project wonderfully over the time of editing and made this edition possible in the first place.

Munich, June 2024

Frank Höndgen

Translation: Gudrun and David Kosviner

The text of the offertory

In die solemnitatis vestrae, dicit Dominus,
inducam vos in terram fluentem lac et mel.
Alleluja.²⁶

On the day of your celebration, says the Lord,
I will lead you to a land flowing with milk and honey.
Alleluia.

²¹ A similar situation is found in the Agnus Dei of Mozart's *Coronation Mass* in measures 43 and 56. Here, too, there is the possibility of a vocal cadenza by the soloist, but no part is found to have been transcribed by Mozart, nor has such a performance been handed down as customary in other sources.

²² Weber notated the pitches in tenor clef.

²³ Weber's letter to Johann Gänsbacher dated 26 December 1822, quoted after: <https://weber-gesamtausgabe.de/A042002>

²⁴ Weber's letter to Friederike Koch dated 13 June 1819, quoted after: <https://weber-gesamtausgabe.de/A041514>

²⁵ Cf. Franz Karl Praßl, "Im Museum des Kirchenkonzertes oder liturgische Praxis? Zu einigen Problemen im Umgang mit dem Thesaurus Musicae sacrae," in: Stefan Kopp, Marius Schwemmer, Joachim Werz (eds.), *Mehr als nur eine Dienerin. Zur Aufgabe der Kirchenmusik heute*, p. 111.

²⁶ *Graduale Novum. Editio magis critica iuxta SC 117, Tomus I: De Dominicis Et Festis*, Regensburg 2011, p. 182.

Missa sancta No. 2

WeV A. 5

Carl Maria von Weber
1786–1826

Kyrie

Moderato *I dolce*

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Sib/B

Fagotto I, II

Corno I, II
in Re/D

Soprano *dolce*

Alto *dolce*

Tenore *dolce*

Basso *dolce*

Ky - ri - e e -

Ky - ri - e e -

Ky - ri - e e -

Ky - ri - e e -

Ky - ri - e e -

dolce *tr* *simile*

dolce *simile*

dolce *simile*

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e
Contrabbasso *p*

Aufführungsdauer / Duration: ca. 30 min.

© 2024 by Carus-Verlag, Stuttgart – 1. Auflage / 1st Printing – Carus 27.902

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

Urtext
edited by Frank Höndgen

6

Fl

Ob

Cl^t (B^b)

Fg

Cor (D)

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

le - i - son, Ky ri - e - le - - - i - son,

le - i - Ky ri - e e - le - - i - son, e - le - i - son, Ky - ri -

- i - son, ri - e e - le - - i - son, e - le - i - son,

le Ky - ri - e e - le - - i - son, e - le - i - son,

tr

ff

f

11

Fl *f* *ff*

Ob *f* *ff*

Cl^t (B^b) *f* *f*

Fg *f* *p* *f* *p*

Cor (D)

S *f* *p* *ff* *p*
 Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e -

A *f* *p* *ff* *p*
 e, Ky - ri e - le - i - son, Ky - ri - e e -

T *f* *p* *ff* *p*
 ri - e - i - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e -

B *f* *p* *f* *p*
 Ky e - le - i - son, Ky - ri - e e -

VI *f* *pp* *ff*

Va *f* *pp* *ff*

Vc *f* *pp* *ff* *Vc, Cb*

Cb *f* *p* *Cb* *ff* *p*

17

Fl

Ob

Cl^t (B \flat)

Fg

Cor (D)

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

pp

a 2

p

pp

p

le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.

le - i - son, le - i - son, e - le - i - son.

i - son, le - i - son, e - le - i - son.

le - i - son.

pp

pp

pp

p

Fl

Ob

Cl^t (B \flat)

Fg

Cor (D)

S solo

A

T solo

B

VI

Va

Vc Cb

I solo

Solo

Ky - ri - e e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - Ky - ri - e e - le - -

Solo

le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son.

29

Fl *ff*

Ob *ff*

Cl^t (B^b) *ff*

Fg *ff*

Cor (D) *ff*

S
Solo *pp* i - son,
Tutti *ff* Ky - ri - e e - le - i - son, e - le i - son, e - le - i - son, Ky - ri -

A
ff Ky - ri - e e - le - i - son, *pp* e - le - i - son, *f* Ky - ri -

T
Tutti *ff* ri - e e - le - i - son, *pp* e - le - i - son, *f* Ky - ri -

B
pp Ky - ri - e e - le - i - son, *f* e - le - i - son, Ky - ri -

VI
ff *f*

Va
ff *f*

Vc
ff *pp* *f*

Cb

35

Fl *a 2* *p*

Ob *a 2* *pp*

Cl^t (B \flat) *a 2* *pp*

Fg *a 2** *pp*

Cor (D)

S *p*
e - e - le - i - son, e - le - i - son.

A e e - le - i - son. le - i - son.

T e e - le - i - son.

B e e - le - i - son. *p*

VI *pp*

Va *p*

Vc Cb *p*

* Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht / See the detailed notes in the Critical Report

42

Fl

Ob

Clt (Bb)

Fg

Cor (D)

S solo

A

T solo

B

VI

Va

Vc

Cb

p

Soli

Solo

2 Soli

Chri - ste

Chri - ste,

Chri - ste e - le - - - i - son,

Chri -

Solo I

Solo

pizz.

*a 2 Solo**

* Die Angabe „Solo“ ist hier vermutlich als Hervortreten beider unisono spielenden Fagotte zu deuten, nicht als Besetzungsangabe „I“.
 The indication “Solo” should presumably be interpreted as the prominence of both bassoons playing in unison, not as an indication of instrument “I.”

48 *simile*

Fl

Ob *a 2** *pp*

Cl^t (B \flat) *simile*

Fg

Cor (D) *simile*

S
Chri - ste, Chri - ste e - le - i - le - i - son,

A
Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste, *Tutti* Chri - ste e - le - i - son.

T
ste, *Tutti* ste, *Chri - ste,* Chri - ste e - le - i - son.

B
ste *Chri - ste,* Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son.

VI *arco*

Va *arco*

Vc *pizz.*

Cb

* Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht / See the detailed notes in the Critical Report

Fl

Ob

Clf (Bb)

Fg

Cor (D)

S solo

Chri - ste, Chri - ste e - le - - i - son, e - le - - i -

Vi

Va

Vc arco

Cb arco

Fl

Ob

Clf (Bb)

Fg

Cor (D)

S solo

son.

Vi

Va

Vc

Cb

67

Fl

Ob *I solo**
p *cresc.* *ff*

Cl_t (B \flat) *ff*

Fg *ff*

Cor (D) *ff*

S
son. Ky - ri - e e - le - i - son, e -

A
Solo Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son. *Tutti ff* *p*
Tutti son. Ky - ri - e e - le - i - son, e -

T
son. Ky - ri - e e - le - i - son, e -

B
Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son. *ff* *p*
Tutti Ky - ri - e e - le - i - son, e -

VI *ff*

Va *ff*

Vc *ff*

Cb *ff*

* Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht / See the detailed notes in the Critical Report

79

Fl *a 2* *p* *tr* *rit.*

Ob *a 2* *p* *tr*

Cl_t (B \flat) *p* *pp*

Fg *fp*

Cor (D)

S *p*
e — e - le - i - son, e - le - i - son.

A *p*
e e - le - i - son, - le i - son.

T *p*
e — i - son, - le - i - son.

B *p*
e - le - i - son, - le - i - son.

VI *p* *pp*

Va *p* *pp*

Vc *p* *pp*

Cb *fp* *p* *pp*

Gloria

Allegro vivace

Flauto I, II
Oboe I, II
Clarinetto I, II in Sib/B
Fagotto I, II
Corno I, II in Re/D
Tromba I, II in Re/D
Timpani Re-La/d-A
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Contrabbasso

p *ff* *f* *ff* *f* *ff* *ff* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff*

Glo - - ri - a
Glo - - ri - a
Glo - - ri - a
Glo - - ri - a

p cresc. *f cresc.* *ff*
p cresc. *f cresc.* *ff*
p *ff*
p *ff*

5

Fl

Ob

Cl^t (B^b)

Fg

Cor (D)

Tr (D)

Timp (d-A)

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

ff

a 2

in - - - - - sis De - - - - -

- - - - - sis De - - - - -

8 cel - - - - - sis De - - - - -

in ex - cel - - - - - sis De - - - - -

Fl

Ob

Cl^t (B \flat)

Fg

a 2

p

a 2

p

p

Cor (D)

Tr (D)

Timp (d-A)

S

A

T

B

Solo ho - mi - ni - bus - nae vo - lun ta tis.

Solo ho bus bo - nae vo - lun - ta - tis.

bo - nae vo - lun - ta - tis.

Tutti *p* Pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo - lun -

Tutti *p* Pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo - lun -

Tutti *p* Pax ho-mi-ni-bus.

Tutti *p* Pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo - lun -

VI

Va

Vc Cb

pp

22

Fl

Ob

Cl^t (B \flat)

Fg

Cor (D)

Tr (D)

Timp (d-A)

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

ff

tr

ta - tis. Lau - da - mus te, be - ne - di - ci - mus te,

ta - mus be - ne - di - ci - mus te,

La - mus te, be - ne - di - ci - mus te,

ta - tis. Lau - da - mus te, be - ne - di - ci - mus te,

ff

ff

ff

Vc

7

Cb

Fl

Ob

Cl^t (B^b)

Fg

Cor (D)

Tr (D)

Timp (d-A)

S

A

T

B

ad - ra - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te,

ra - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te,

- - ra - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te,

ad - - o - ra - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te,

VI

Va

Vc, Cb

ff

36

Fl
Ob
Clf (Bb)
Fg

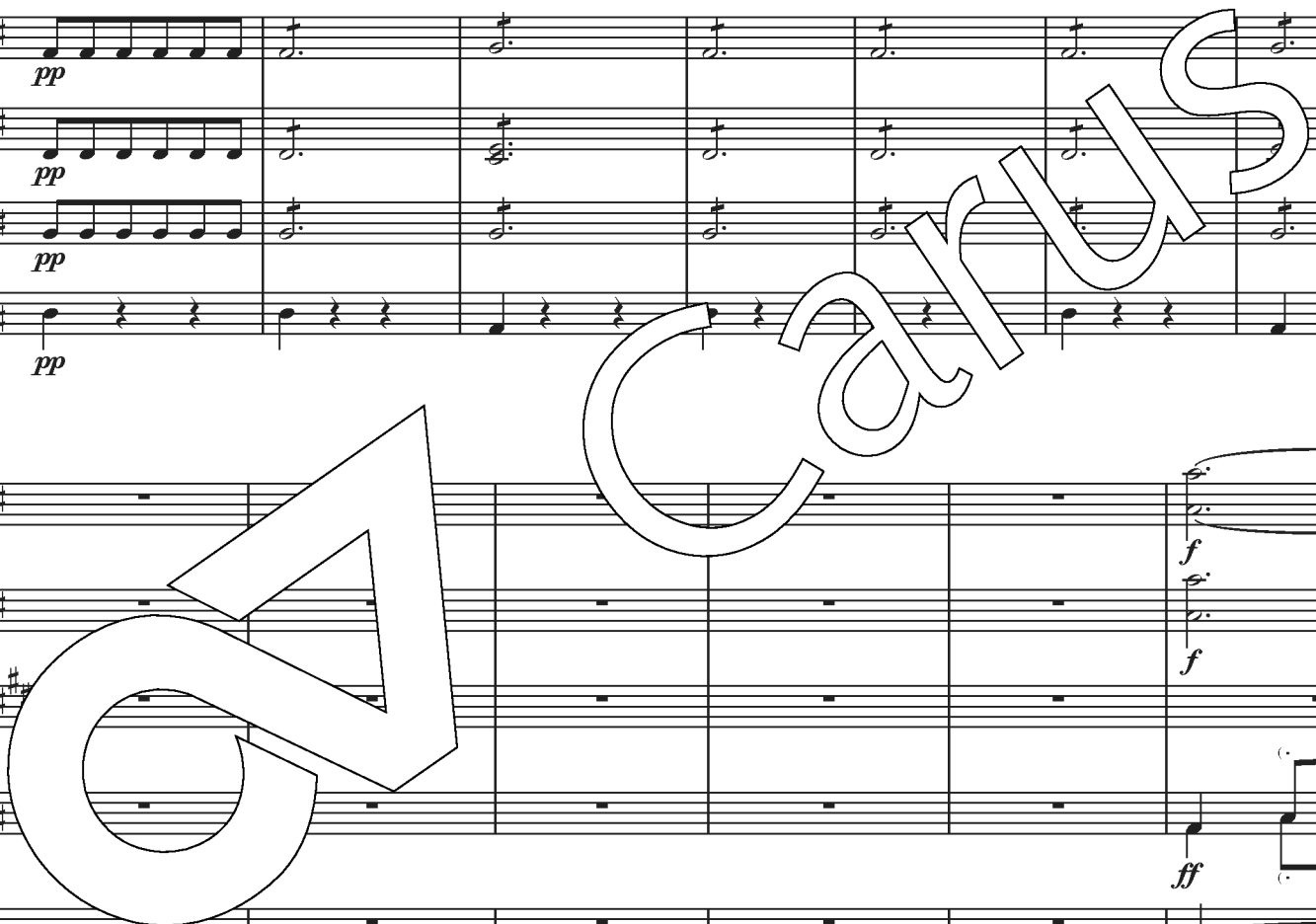
Cor (D)

S solo

Gra - ti - as a - gi - mus, a - gi - mus_ ti - bi pro - pter_ ma - gnam glo - ri - am_

VI
Va
Vc Cb

pp



43

Fl
Ob
Clf (Bb)
Fg

Cor (D)

S solo

tu - am. Do - mi - ne De - us, Rex coe - le - - stis,

VI
Va
Vc Cb

ff

49

Fl

Ob

Cl^t (B \flat)

Fg

Cor (D)

S
Tutti *ff*
De - us Pa - - ter om - ni po - tens. Do - mi - ne Fi - li u - ni -

A
ff
De - us Pa - - ter om - ni - po - tens. Do - mi - ne Fi - li u - ni -

T
ff
Pa - - ter om - ni - po - tens. Do - mi - ne Fi - li u - ni -

B
Pa - - ter om - ni - po - tens. Do - mi - ne Fi - li u - ni -

VI

Va

Vc
Cb

56

Fl

Ob

Cl^t (B^b)

Fg

Cor (D)

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

ff

a 2

ge - ni - te - su Chri - ste. Do - mi - ne De - us,

ge - Je - su Chri - ste. Do - mi - ne De - us,

te - Je - su Chri - ste. Do - mi - ne De - us,

- te Je - su Chri - ste. Do - mi - ne De - us,

ff

ff

ff

ff

62

Fl

Ob

Cl^t (B^b)

Fg

Cor (D)

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris.

A - gnus - i, - li - us Pa - tris.

A gnus - li - us Pa - tris.

A - i, Fi - li - us Pa - tris.

68

Clt (B \flat)

Soli

fp

Fg

Soli

fp

T solo

Solo

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

VI

pp

Va

pp

Vc Cb

pp

75

Clt (B \flat)

Fg

p

T solo

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

VI

Va

div.

p

Vc Cb

pp

82

Fl

Cl^t (B \flat)

Fg

T solo

VI

Va

Vc Cb

re no - - - bis, sus - ci -

p

a 2

p

88

Fl

Cl^t (B \flat)

Fg

T solo

VI

Va

Vc Cb

pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - - - stram. Qui se - des ad

94

Fl

Clf (Bb)

Fg

T solo

8 dex - te - ram Pa - tris, mi - - se - re - re no - - - -

VI

Va

Vc Cb

a 2

100

Fl

Clf (Bb)

Fg

Cor (D)

T solo

B solo

VI

Va

Vc Cb

a 2

Soli

pp

f

Solo

pp

Vc

Vc, Cb

Cb pp

- - bis. Tu

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus.

107

Fl *ff*

Ob *ff*

Cl^t (B^b) *ff*

Fg *ff*

Cor (D) *ff*

Tr (D) *f*

Timp (d-A) *f*

S *ff Tutti*
Tu so lus — Do — mi — nus. Tu

A *ff Tutti*
lus Do — — mi — nus. Tu

T *ff Tutti*
tu so — lus — Do — — mi — nus. Tu

B
Tu so — — lus Do — — mi — nus. Tu

VI *ff*

Va *ff*

Vc Cb *ff*

III

Fl

Ob

Cl^t (B \flat)

Fg

Cor (D)

Tr (D)

Timp (d-A)

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

ff

a 2

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

so - tis - si - mus, Je - su Chri - - - - ste.

is - si - mus, Je - su Chri - - - - ste.

- - Al - tis - si - mus, Je - su Chri - - - - ste.

so - - lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri - - - ste. Cum San - cto

ff

ff

ff

Fl

Ob

Cl^t
(B^b)

Fg

Cor
(D)

Tr
(D)

Timp
(d-A)

S

A

T

B

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

Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - - ri - a

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

VI

Va

Vc
Cb

Fl

Ob

Clf (Bb)

Fg

Cor (D)

Tr (D)

Timp (d-A)

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

ri - a.

ff Tutti

Cum San - cto

Fl

Ob

Cl^t (B \flat)

Fg

Cor (D)

Tr (D)

Timp (d-A)

S
Solo
Tutti tris.

A
tris.

T
tu

B
tris.

VI

Va

Vc
Cb

p

pp

153

Fl

Ob

Cl_t (B \flat)

Fg

Cor (D)

Tr (D)

Timp (d-A)

S

A

T

B

Vl

Va

Vc, Cb

ff

ff

f

f

ff Tutti

Cum San-cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a

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

159 *a 2*

Fl

Ob

Cl^t (B \flat)

Fg

Cor (D)

Tr (D)

ff

Timp (d-A)

f

S

A

T

B

ri - a i Pa - - - tris. Cum San - cto Spi - ri -

De - - i Pa - - tris. Cum San - cto Spi - ri - tu, in

VI

Va

Vc Cb

ff

ff

f

ff

166

Fl

Ob

Cl^t (B \flat)

Fg

Cor (D)

Tr (D)

Timp (d-A)

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

tu, in glo ri - a De - i

tu, glo ri - a De - i Pa -

tu glo - ri - a De - i Pa -

glo - ri - a De - i Pa -

f

170

Fl

Ob

Cl^t (B \flat)

Fg

Cor (D)

Tr (D)

Timp (d-A)

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

a 2

a 2

a 2

fp

Solo

tris, - ri - a De - i Pa - - - tris.

- ri - a De - i Pa - - - tris.

glo - ri - a De - i Pa - - - tris.

tris, in glo - ri - a De - i Pa - - - tris.

175

Fl

Ob

Cltr (Bb)

Fg

Cor (D)

Tr (D)

Timp (d-A)

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

Solo

Tutti *ff* A - men

ff

A - men,

A - men.

a - men.

a - men.

a - men.

A - men.

a - men.

a - men.

a - men.

Credo

Allegro

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Sib/B

Fagotto I, II

Corno I, II
in Mib/Es

Tromba I, II
in Sib/B

Timpani
Sib-Fa/B-F

Soprano solo

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violino

Viola

Violoncello e
Contrabbasso

Cre - do, cre - do in u - num De - um,
Cre - do, cre - do in u - num De - um,
Cre - do, cre - do in u - num De - um,
Cre - do, cre - do in u - num De - um,

7

Cl^t (B^b)

Fg

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fa - cto - rem coe - li et ter - rae, vi - si - bi - li - um om - ni - um, et

Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fa - cto - rem coe - li et ter - rae, vi - si - bi - li - um om - ni - um, et

Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fa - cto - rem coe - li et ter - rae, vi - si - bi - li - um om - ni - um, et

Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fa - cto - rem coe - li et ter - rae, vi - si - bi - li - um om ni - um, et

13

Cl^t (B^b)

Fg

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

in - vi - si - bi - li - um.

in - vi - si - bi - li - um.

in - vi - si - bi - li - um.

in - vi - si - bi - li - um.

mf

mf

mf

f

f

f

f

Et in u - num Do - mi - num,

Et in u - num Do - mi - num,

18

Fl

Ob

Cl^t (B \flat)

Fg

Cor (E \flat)

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

mf

p

p

li - um De - i - ni - ni - tum. Et ex Pa - tre _

Fi - De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre _

num Je ... tum,

D ... Chri - stum,

33

I

f

Fl

Ob

Cl^t (B \flat)

Fg

Cor (E \flat)

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem om - ni - a fa - cta

Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem om - ni - a fa - cta

Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem om - ni - a fa - cta

Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem om - ni - a fa - cta

38

Fl *f*

Ob

Cl (Bb)

Fg *p*

Cor (Eb)

S
sunt. Qui pro - - *

A
sunt. Qui pro - - *

T
sunt. Qui pro - - *

B
sunt. Qui pro - - *

VI *p*

Va *pp*

Vc Cb *p*

I solo

f

* Im Autograph fehlt eine Präzisierung der Dynamik. Möglicherweise soll die Lautstärke des Vokalsatzes hier etwas zurückgenommen werden.
The dynamics are not clarified in the autograph. It is possible that the volume of the vocal setting is meant to be somewhat reduced here.

Fl

Ob

Cl^t (B \flat)

Fg

Cor (E \flat)

S

A

T

B

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

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

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

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

VI

Va

Vc Cb

Fl

Ob

Cl^t (B \flat)

Fg

Cor (E \flat)

S

A

T

B

scen-dit de coe - - lis, de - scen-dit de coe - lis.

scen-dit de coe - - scen - dit de coe

sc - coe scen - dit de coe - lis.

scen - lis, de - scen - dit de coe - lis.

VI

Va

Vc Cb

53

Fg *fp* *fp*

Cor (Eb) *ff* *fp* *fp*

Solo

S solo Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma -

VI *ff* ten. *ff* ten. *ff* ten.

Va *ff*

Vc Cb

61

Fg *pp* *fp*

Cor (Eb) *pp* *fp*

S solo ri - - a, Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo,

VI *pp* *pp* *pp*

Va *pp*

Vc Cb *p* *p*

69

Fg *a 2* *ff* *pp*

Cor (Eb) *ff* *pp*

S solo *f*
 ho - mo - - fa - - ctus est. Cru - ci - fi - xus,

VI *f* *ff* *ff*

Va *f* *f*

Vc Cb *f*

79

Fg *f*

Cor (Eb)

S solo
 cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - - - bis:

VI *pp*

Va *pp*

Vc Cb *pp* *pp*

88

Fg

Cor (Eb)

S solo

sub Pon - ti - o Pi - la - - to pas - sus,

VI

Va

Vc Cb

95

Clf (Bb)

Fg

Cor (Eb)

S solo

pas - - - sus, et se - pul - tus, se - pul - tus est.

VI

Va

Vc Cb

Adagio
*a 2**

pp

pp

pp

pp

pp

a piacere

* Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht / See the detailed notes in the Critical Report

109

Fl *ff*

Ob *ff*

Cl^t (B \flat) *ff*

Fg *ff*

Cor (E \flat) *ff*

Tr (B \flat) *ff*

Timp (B \flat -F)

S *ff*
re - xit, et re - xit. Et a - scen - dit in coe - - lum:

A *ff*
re - xit, et re - xit. Et a - scen - dit in coe - - lum:

T *ff*
re - xit, et re - xit. Et a - scen - dit in coe - - lum:

B *ff*
re - xit, et re - sur - re - xit. Et a - scen - dit in coe - - lum:

VI *ff*

Va *ff*

Vc Cb *ff*

115

Fl

Ob

Cl^t (B \flat)

Fg

Cor (E \flat)

Tr (B \flat)

Timp (B \flat -F)

S
se - det - te Pa - tris. Cum *f*

A
det ad Pa - tris. Cum *f*

T
det ad te - ram Pa - tris. Cum

B
se - det ad dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est cum

VI
sempre *ff*

Va
sempre *ff*

Vc
Cb

Fl

Ob

Cl^t (B \flat)

Fg

Cor (E \flat)

Tr (B \flat)

Timp (B \flat -F)

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

ff

ff

ff

ff

ff

ff

glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os: cu - jus re - gni non e - rit

glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os: cu - jus

glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os: cu - jus

ff

Carus

Fl
Ob
Clt (B♭)
Fg

Cor (E♭)
Tr (B♭)

Timp (B♭-F)

S
A
T
B

fi - re - g e - rit fi - nis. Et in Spi - ri-tum San - ctum, Do-mi-num, et
- rit fi - nis. Et in Spi - ri-tum San - ctum, Do-mi-num, et
i non e - rit fi - nis, non e - rit. Et in Spi - ri-tum San - ctum, Do-mi-num, et
cu-jus re - gni non e - rit fi - nis. Et in Spi - ri-tum San - ctum, Do-mi-num, et

VI
Va
Vc
Cb

130

a 2
dolce

Fl

Ob

Cl^t (B \flat)

Fg

Cor (E \flat)

Tr (B \flat)

Timp (B \flat -F)

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

vi - vi - tem:

vi - fi

vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o

qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o

dolce

dolce

Fl

Ob

Cl
(Bb)

Fg

Cor
(Eb)

Tr
(Bb)

Timp
(Bb-F)

S

A

T

B

si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas.

ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas.

ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas.

si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas.

VI

Va

Vc
Cb

Fl

Ob

Clf (Bb)

Fg

Cor (Eb)

S

A

T

B

tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or u - num ba - ptis - ma in re - mis - si -

tho - li - cam a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or u - num ba - ptis - ma in re - mis - si -

tho - li - cam a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or u - num ba - ptis - ma in re - mis - si -

tho - li - cam a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or u - num ba - ptis - ma in re - mis - si -

VI

Va

Vc Cb

Fl

Ob

Cl^t
(B \flat)

Fg

Cor
(E \flat)

S

A

T

B

VI

Va

Vc
Cb

ff

a 2

ff

a 2

ff

a 2

ff

ff

ff

ff

o-nem pec-ca-to - rum. Et ex-spe-cto re-sur-re-cti - o-nem mor-tu - o-rum. Et vi - tam ven-tu - ri

o-nem pec-ca-to - spe-cto re-sur-re-cti - o-nem mor-tu - o-rum.

o-ne a-to - spe-cto re-sur-re-cti - o-nem mor-tu - o-rum. Et

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

156

Fl

Ob

Cl^t (B \flat)

Fg

Cor (E \flat)

Tr (B \flat)

Timp (B \flat -F)

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

ff

ff

ff

ff

ff

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

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

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

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

Carus

161

Fl

Ob

Cl_t (B \flat)

Fg

Cor (E \flat)

Tr (B \flat)

Timp (B \flat -F)

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

ff

ff

f

ff

ff

ff

men. Cre - do,

men. Cre - do,

men. Cre - do,

men. Cre - do,

ff

ff

ff

Offertorium

(WeV A. 4)

Tempo giusto

Flauto I, II
ff
a 2

Oboe I, II
ff
p
I solo

Clarinetto I, II
in Sib/B
ff
a 2

Fagotto I, II
ff
p
I solo

Corno I, II
in Do/C
a 2
ff

Tromba I, II
in Do/C
ff

Timpani
Do-Sol/c-G

Soprano solo

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violino I
ff
p

Violino II
ff
p

Viola
ff
p

Violoncello e
Contrabbasso
ff
p

7

Fl

Ob

Clf (B \flat)

Fg

Cor (C)

S solo

VI

Va

Vc Cb

13

Fl

Ob

Clf (B \flat)

Fg

Cor (C)

S solo

VI

Va

Vc Cb

In di - - e, in di - - e so - lem - ni - ta - tis - - ve - strae, in

pp

* Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht / See the detailed notes in the Critical Report

20

Fl

Ob

Cl^t (B \flat)

Fg

Cor (C)

S solo

VI

Va

Vc Cb

a 2

p

a 2

p

a 2

p

ff

ff

f

di - e - so - lem - ni - ta - tis ve - - - strae, di -

25

Fl

Ob

Cl^t (B \flat)

Fg

Cor (C)

S solo

VI

Va

Vc Cb

f

f

f

f

ff

ff

ff

ff

- - - cit Do - mi - nus, di - - - cit Do - mi - nus,

32 dolce

Fl

Ob

Cl (B)

I dolce

Fg

Cor (C)

S solo

in - du - cam - vos ter - ram - flu - en - tem

VI

Va

Vc

Cb

38

Fl

Ob

Cl (B)

Fg

Cor (C)

Solo

Fg

S solo

lac et mel, ter - ram - flu - en - tem lac et mel, in -

VI

Va

Vc

Cb

Fl

Ob

Cl^t
(B \flat)

Fg

Cor
(C)

S solo
du - cam - vos, in di - e so - lem - ni - ta - tis ve -

VI

Va

Vc, Cb

Fl

Ob

Cl^t
(B \flat)

Fg

Cor
(C)

S solo
strae, in di - e, in di -

VI

Va

Vc, Cb

ff

f

a

a 2

pp

Soli

pizz.

p

55

Fg

Cor (C)

Tr (C)

Timp (c-G)

S solo

e so - lem - ni - ta - tis__ ve - strae, in - du - cam__ vos in ter - -

VI

Va

Vc Cb

61

Fg

Cor (C)

Tr (C)

Timp (c-G)

S solo

ram flu - en - tem lac__ et__ mel, al - le - - lu - ja, al -

VI

Va

Vc Cb

arco

mf

86

Fl

Ob

Cl (B \flat)

Fg

Cor (C)

Tr (C)

Timp (c-G)

S solo

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

ff

f

lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

al - le lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

al lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

f

ff

f

ff

Sanctus

Andante maestoso

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Sib/B

Fagotto I, II

Corno I, II
in La/A

Corno III, IV
in Re/D*

Tromba I, II
in Re/D

Timpani
Re-La/d-A

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e
Contrabbasso

pp

ff

ff

ff

pp

ff

ff

pp

f

p

f

pp

Soli

Solo

San - ctus -

San - ctus.

Solo San - ctus

San - ctus.

Solo San - ctus

San - ctus.

Solo San - ctus

San - ctus.

Solo San - ctus

San - ctus.

p

f

p

f

pp

* Ersatzweise Trompeten, siehe Vorwort / Alternatively trumpets, see Foreword

Fl
Ob
Clt (Bb)
Fg

Cor (A)
Cor (D)
Tr (D)

sempre fortissimo tutti
ff
sempre fortissimo tutti
ff

Timp (d-A)

S
A
T
B

Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.
Tutti **ff**
Ple - ni sunt coe - li, coe - li et

Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.
Tutti **ff**
Ple - ni sunt coe - li, coe - li et

mi - nus De - us Sa - ba - oth.
Tutti **ff**
Ple - ni sunt coe - li, coe - li et

Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.
Tutti **ff**
Ple - ni sunt coe - li, coe - li et

VI
Va
Vc Cb

ff
ff
ff

15

Fl

Ob

Cl^t (B \flat)

Fg

Cor (A)

Cor (D)

Tr (D)

Timp (d-A)

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

ff

a 2

p

pp

a 2

pp

ter - glo - ri tu - - - - a.

ter ra tu - - - - a.

ter - ri - a tu - - - - a.

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

p

Vc

pp

39

Fl

Ob

Cl^t (B \flat)

Fg

Cor (A)

Cor (D)

Tr (D)

Timp (d-A)

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

ff

ff

ff

ff

f

san - na, ho - na in ex - cel - - - - -

s - na, na in ex - cel - - - - -

san ho - san - na in ex - cel - - - - -

san - na, ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - - -

Carus

46

Fl

Ob

Cl^t (B \flat)

Fg

Cor (A)

Cor (D)

Tr (D)

Timp (d-A)

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

ff

a 2

ff

ff

p

cresc.

ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na, ho -
 sis, - na in ex - cel - sis, ho - san - na, ho -
 ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na, ho -
 - na, ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na, ho -

fp

Benedictus

Andante

a 2

51

Fl *ff* *p dolce*

Ob *ff*

Cl_t (B \flat) *a 2* *p* *Soli*

Fg *p*

Cor (A) *ff*

Cor (D) *ff*

Tr (D)

Timp (d-A) *f*

S *p Solo*
san - na in - cer - sis. Be - ne -

A
sa in ex - cel

T
san - sis.

B
san - na in ex - cel - sis.

VI *ff* *pp*

Va *ff* *pp*

Vc
Cb *ff* *p*

* Benedictus in Quelle A und B ohne Vorzeichenwechsel, siehe den Kritischen Bericht
Benedictus in source A and B without change of key signatures, see the Critical Report

S solo di - ctus, be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus, *p Solo*

A solo

T solo *p Solo* Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui ve - nit in

B solo *p Solo* Be - ne - di - ctus, be - ne -

VI

Va

Vc, Cb

Cor (A)

S solo

A solo

T solo

B solo

VI

Va

Vc, Cb

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

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

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

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

* See the detailed notes in the Critical Report

* Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht / See the detailed notes in the Critical Report

70

Soli

pp

Fg

S solo

no - mi - ne Do - mi - ni.

A solo

no - mi - ne Do - mi - ni. *p* Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus,

T solo

no - mi - ne Do - mi - ni.

B solo

no - mi - ne Do - mi - ni. *p* Be - ne - di - ctus,

VI

Va

Vc
Cb

pp

pp

77

Fg

S solo

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

A solo

f be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne, no - mi - ne Do - mi - ni.

T solo

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

B solo

f be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni.

VI

mf

f

Va

f

Vc
Cb

mf

83

Fl *p*

Ob

Cl^t (B \flat) *I* *p*

Fg *I solo* *f**

Cor (A) *pp*

Cor (D)

S solo *p*
Be - ne - di - ctus, be - di - ctus qui ve - nit in

A solo *p*
Be - di - ctus, be - ne - di - ctus qui ve - nit in

T solo *f** *p*
Be - ne - di - ctus, be - ne -

B solo
- di - ctus qui - ve - - - nit, qui ve - nit in

Vl *p* *p*

Va *div.* *p*

Vc *p* *f** *p*

Cb *Vc, Cb*

* Das *f* ist hier wohl als Hervorhebung vor dem Hintergrund der Umgebungsdynamik zu deuten, ebenso in T. 98.
 The *f* here is probably to be interpreted as an emphasis against the background of the ambient dynamics, likewise in m. 98.

88

S solo
no - - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - di - ctus,

A solo
no - - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - di - ctus,

T solo
di - - ctus qui ve - - nit, qui ve - - nit.

B solo
no - - mi - ne Do - mi - ni.

VI

Va

Vc
Cb

94

Fg

S solo
- - ne - di - - ctus qui ve - - nit.

A solo
be - - ne - di - - ctus qui ve - - nit.

T solo
Be - - ne - di - - ctus.

B solo
Be - - ne - di - - ctus qui ve - - nit.

VI

Va

Vc
Cb

pp

f

Fl

Ob

Cl^t
(B^b)

Fg

Cor
(A)

Cor
(D)

Tr
(D)

Timp
(d-A)

S

A

T

B

in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex -
 ex - sis, in ex - cel - sis, in ex -
 cel - sis, in ex - cel - sis, in ex -
 in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex -

VI

Va

Vc
Cb

115

Fl *ff*

Ob *ff*

Cl^t (B^b) *ff*

Fg *ff*

Cor (A) *ff*

Cor (D) *ff* a²

Tr (D)

Timp (d-A)

S
cel ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - - -

A
- sis, na, ho - san - na in ex - cel - - -

T
cel ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - - -

B
cel - sis, ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis, ho -

VI

Va

Vc
Cb

123

Fl *ff*

Ob *ff*

Cl^t (B \flat) *ff*

Eg *ff*

Cor (A) *ff*

Cor (D) *ff*

Tr (D) *ff*

Timp (d-A) *f*

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

Carus

- sis, ho - san - na in ex - cel - - -

- sis, ho - san - na in ex - cel - - -

- - - sis, ho - san - na in ex - cel - - -

san - - - - - na, ho - san - na in ex - cel - - -

Agnus Dei

Andante con moto

The score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Flauto I, II; Oboe I, II; Clarinetto I, II in Sib/B; and Fagotto I, II. The string section consists of Violino I and II, Viola, and Violoncello e Contrabbasso. The vocal section includes Soprano solo, Alto solo, Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The tempo is marked 'Andante con moto'. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 6/8. The woodwinds and strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The vocal soloists enter with the text 'A - gnus De - i, qui'. A large 'Carus' watermark is visible across the score.

* Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht / See the detailed notes in the Critical Report

7

Fg

A solo

tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re no - - - - - bis.

VI

sempre portato

Va

sempre portato

Vc
Cb

13

Fg

A solo

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

VI

Va

Vc
Cb

19

Fg

A solo

re - - - re no - - - bis. A - gnus De - i.

VI

sempre portato

Va

sempre portato

Vc
Cb

sempre portato

Dona nobis

Andante quasi Allegretto

26

S solo

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

VI

Va

Vc
Cb

30

S solo

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

S

A

T

B

p
Do - na no - bis

p
Do - na no - bis

p
Do - na no - bis

p
Do - na no - bis

VI

Va

Vc
Cb

35 *a 2 dolce*

Fl

Ob *a 2 dolce*

Cl^t (B \flat) *a 2 dolce*

Fg *a 2 dolce*

S solo

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

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

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

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

VI

Va

Vc, Cb

41

Fl

Ob

Clf (Bb)

Fg

Cor (C)

S solo

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

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

48

Fl

Ob

Cl^t (B \flat)

Fg

Cor (C)

S solo

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

I solo

a 2

a 2

a 2

a 2

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

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

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

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

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

Vc

Cb *mf*

60

Fl

Ob

Cl^t (B^b)

Fg

Cor (C)

S solo

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

pp

pp

pp

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

na no bis pa - cem, Solo pa - -

na - bis pa - - cem, Solo pa - -

na no - - pa - cem, pa - - - cem, Solo pa - -

na - - - bis pa - - - cem, Solo pa - -

pp

pp

pp

67

Fl *f* *a 2* *p* *pp*

Ob *f* *a 2*

Cl^t (B^b) *f* *a 2* *p* *pp*

Fg *f* *a 2* *p* *pp*

Cor (C) *p* *f* *pp*

S solo *f* *cem.* *pa* *cem.*

S *f* *pa* *cem.*

A *cem.* *Tutti f* *pa* *cem.*

T *ce* *Tutti f* *pa* *cem.*

B *Tutti f* *pa* *cem.*

VI *f* *pp* *pizz.* *pp*

Va *f* *p* *pp* *pizz.* *pp*

Vc *f* *p* *pp* *pizz.* *pp*

Cb *f* *p* *pp*

Kritischer Bericht

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

A: Autographe Partitur-Reinschrift (Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung: D-B 55 MS 161). Die Partitur-Reinschrift entstand vermutlich um den Jahreswechsel 1818/1819, in direktem Zusammenhang mit dem Kompositionsprozess. Das Offertorium ist nicht enthalten. Der wohl erst später hinzugefügte Titel auf dem braunen Pappeinband lautet: *N.º 2, Missa | Missa | a 4^{ta} concertato | coi Violini Viola Flauti Oboi | Clarinetti Corni Trombe Timpani | Fagotti Organo e tutti Bassi | di Carolo Maria de Weber*. Oben rechts auf dem aufgeklebten Titeletikett ist handschriftlich mit Blei vermerkt: (*in G dur | die sogenannte | „Kleine“*.); vermutlich handelt es sich um die Handschrift des späteren Königlich-Preussischen Musikdirektors, Weber-Biographen und Ersteller des Weber-Werkverzeichnisses, Friedrich Wilhelm Jähns (1809–1888). Der querformatige Band mit den Maßen 31×24 cm enthält 27 doppelseitig beschriebene Blätter, die später mit Bleistift durchnummeriert wurden. Die Seiten 23 und 24 (zwischen Gloria und Credo) fehlen. Es gibt keine weiteren Vorsatzblätter und keinen Innentitel. Die erste Notenseite ist rastriert, enthält jedoch nur in der rechten oberen Ecke den Vermerk *2^{te} Messe von C. M. v. Weber. dessen Autograph*. Es folgen S. 2–8 Kyrie, 9–22 Gloria, 25–40 Credo, 41–47 Sanctus, 49–55 Agnus Dei. Die Seiten 48 und 56 sind rastriert, jedoch ohne Noten.

Die Seiten sind mit bräunlicher Tinte beschrieben und enthalten 15 oder 16 Notensysteme pro Seite. Teilweise bleibt das oberste Notensystem leer. Alle vier bis sechs Takte finden sich Zahlen in Blei, die möglicherweise eine geplante Seiteneinteilung von Partitur-Kopien bezeichnen könnten. Außerdem existieren Eintragungen von Jähns, hauptsächlich die Gesamtzahl der Takte am Ende eines Satzes bzw. Additionen von Taktzahlen. Bei den paarweise notierten Bläsern notiert Weber von oben nach unten (zitiert aus dem Vorsatz des Sanctus): *Flauti | Oboi | Clarinetti in B | Corni in A | Corni in D | Fagotti | Trombe in D | Timpani in D | Violini [2 Systeme] | Violen | Canto | Alto | Tenore | Basso | Bassi*. Teilweise sind Violoncelli und Kontrabässe in einem System zusammengefasst, teilweise getrennt. Der Sopran („Canto“) ist in der Quelle im Sopranschlüssel (C₁), der Alt im Altschlüssel (C₃) und der Tenor im Tenorschlüssel (C₄) notiert. Stellenweise enthält die Partitur sauber ausgeführte Korrekturen, die wohl meist bereits während des Haupt-Schreibvorgangs entstanden.

B: Partitur-Kopie (Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden. D-DI Mus 4689-D-4) mit autographen Zusätzen. Es handelt sich um das Widmungsexemplar für den sächsischen König Friedrich August I. und seine Gemahlin Marie Amalie Auguste, kopiert im Januar 1819. Auf der letzten Notenseite (S. 93) befindet sich ein eigenhändiger Vermerk des Komponisten: *Soli Deo Gloria! | Zur Feyer der Jubelhochzeit I. I. Königl. Majestäten d. 17t Januar 1819 | geschrieben Ende 1818. CMvWeber*.

Entsprechend ihrer Bestimmung als königliches Widmungsexemplar ist die Abschrift in einem hochwertigen Ledereinband mit Gold-

prägung gebunden. Der Schmucktitel (S. 1) lautet: *MISSA SANCTA | quatuor vocibus constans | pleno et solemni choro celebranda | Carolo Maria barone Webério*. Enthalten sind 47 querformatige, doppelseitig beschriebene Blätter im Format 31×23 cm, von S. 1 bis 94 mit Blei paginiert. Die Seiten 2 und 3 sind leer und nicht rastriert. Es folgen S. 4–13 Kyrie, 15–34 Gloria, 35–57 Credo, 59–70 Offertorium, 71–82 Sanctus und 83–93 Agnus Dei. Die Seiten 58 und 94 sind rastriert, enthalten jedoch keine Noten.

Die Abschrift in bräunlicher Tinte stammt aus der Feder des Oboisten und (erst ab 1828 offiziell bestellten) Dresdner Hofnotisten Johann Carl Adam Klemm († 1857).¹ Sie ist sehr sorgfältig ausgeführt. Allerdings ist die Lesbarkeit durch einen Wasserschaden aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs stellenweise etwas beeinträchtigt. Es scheint, dass der Kopist zunächst den Hauptnotentext schrieb und erst in einem zweiten Vorgang längere Phrasierungsbögen mit dünnerem Strich ergänzte. Die Partituranordnung und Schlüsselung entspricht derjenigen des Autographs.

Außer der Widmung an das Königspaar sind weitere autographe Eintragungen Webers enthalten, der die Abschrift offenbar korrekturgelesen hat. So ergänzte er beispielsweise ein fehlendes *ff* in den Fagotten in T. 48 des Gloria oder fehlenden Singtext („Deum verum“) in T. 31 des Credo im Sopran. Die Schriftparallelität zur autographen Partitur-Reinschrift (Quelle **A**) ist eindeutig erkennbar. Einige der autographen Eintragungen in Quelle **B** im Gloria fehlen allerdings in Quelle **A**: T. 136, 138 und 140 sukzessive *ff*-Einsätze im Sopran, Bass und Tenor; ein zusätzliches *ff* in T. 157 im Tenor sowie Singtext-Ergänzungen in den Takten 126 und 127.

Eine weitere Partitur-Kopie, ein Widmungsexemplar für den spanischen König, ist im Archivo de Música del Palacio Real in Madrid erhalten. Sie entstand spätestens im Februar 1826, möglicherweise aber bereits ebenfalls im Januar 1819 wie die übrigen Partitur-Kopien. Dieses Exemplar wurde für die Neuausgabe nicht konsultiert.

Der Verbleib zweier weiterer Partitur-Abschriften ist nicht bekannt: ein Widmungsexemplar für Friedrich Rochlitz (1769–1842) zum Geburtstag (Brief Webers an Rochlitz vom 8.2.1819²) sowie ein Widmungsexemplar für Herzog August Emil Leopold von Sachsen-Gotha (1772–1822) (Tagebuch Webers vom 21.2.1819³), der bei der Feier zur „Jubelhochzeit“ am 17. Januar 1819 anwesend war und sich möglicherweise eine Abschrift erbeten hatte.

Es ist möglich, dass Quelle **B** und die weiteren genannten Partitur-Abschriften direkt aus Quelle **A** kopiert wurden. Die Weber-Gesamtausgabe vermutet allerdings die Existenz einer weiteren Zwischenquelle, da gewisse Fehler, die in Quelle **A** nicht vorliegen, in *beiden*

¹ Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, <https://weber-gesamtausgabe.de/A002282> (Version 4.9.1 vom 5. Februar 2024).

² <https://weber-gesamtausgabe.de/A041496>

³ <https://weber-gesamtausgabe.de/A060852>

erhaltenen Abschriften vorkommen und möglicherweise auf eine gemeinsame fehlerhafte Vorlage zurückzuführen sind.⁴ Vermutlich entstanden alle vier Kopien bereits kurz nach der Komposition des Werks und wohl zumindest teilweise noch vor der Uraufführung am 17. Januar (Tagebucheinträge Webers vom 17. Januar⁵ und 6. Februar 1819⁶).

C: Stimmenmaterial Tobias Haslinger, Wien [1835]; verwendet wurde das Exemplar der Erzbischöflichen Diözesan- und Dombibliothek Köln D-KNd *Leibl* 267.

Das originale Stimmenmaterial der Dresdner Uraufführung ist nicht erhalten. Das erste gedruckte Stimmenmaterial (ohne Offertorium) erschien in den 1830er Jahren bei Haslinger in Wien. Im Jahr 1832, sechs Jahre nach Webers Tod, hatte der Wiener Verleger Tobias Haslinger (1787–1842) die Rechte zur Veröffentlichung der beiden Weber-Messen erworben. 1835 erschien – mit Widmung an den sächsischen König versehen – zunächst die *Missa sancta No. 2 in G-Dur* (Partitur und Stimmen). 1844 folgte die *Missa sancta No. 1 in Es-Dur* (Carus 27.097) als Stimmdruck. Haslinger nummerierte die beiden Messen entsprechend der Veröffentlichungsreihenfolge statt in der Reihenfolge ihrer Entstehung – die vorliegende Messe trägt also die „No. 1“ statt der „No. 2“. Außerdem ließ er zu beiden Messen eine Orgelstimme mit Bezifferung ergänzen. Der Kenntnis dieser ersten gedruckten Editionen ist wohl auch die Nennung einer Orgel im nachträglich hinzugefügten Titeletikett der Quelle **A** geschuldet, obwohl das Autograph gar keine Orgel vorsieht. Die frühen Druckausgaben von Haslinger sorgten nach Webers Tod für eine rasche Verbreitung, besonders der G-Dur-Messe.

Die Partitur von Haslinger wurde für die Erstellung der Neuausgabe nicht berücksichtigt, da sie als erst posthum erschienene Quelle keinen weiteren Aufschluss als das Autograph selbst vermitteln kann. Das Stimmenmaterial jedoch wurde in zweifelhaften Besetzungsfragen zu Rate gezogen, wo die Hauptquelle offenlässt, ob Bläser einzeln oder „a 2“ spielen sollen. Zwar ist auch hier nicht eindeutig Webers Absicht dokumentiert, aber möglicherweise lag bei der Erstellung des Stimmendrucks das handschriftliche Stimmenmaterial noch vor und konnte berücksichtigt werden – auch, wenn dies heute nicht mehr nachweisbar ist. In jedem Fall prägte die Haslinger-Ausgabe eine gewisse Aufführungs- und Rezeptionstradition.

II. Zur Edition

Die vorliegende Neuausgabe (NA) verwendet als Hauptquelle für das Ordinarium missae die autographe Partitur-Reinschrift (Quelle **A**), die jedoch nicht das Offertorium enthält. Die autographe Partitur-Reinschrift des Offertoriums befindet sich in Privatbesitz und konnte für die Vorbereitung der Edition nicht eingesehen werden. Aus diesem Grund stellt Quelle **B** als sorgfältige Abschrift,

die auch autographe Eintragungen enthält, für das Offertorium die Hauptquelle dar. Da für die Erstellung der Weber-Gesamtausgabe (GA)⁷ das Autograph des Offertoriums konsultiert werden konnte, hat die NA für die Edition des Offertoriums auch den Kritischen Bericht der GA zu Rate gezogen. Für das Ordinarium missae wurde Quelle **B** nur in Zweifelsfällen konsultiert sowie deren autographe Zusätze berücksichtigt. Quelle **C** war ausschließlich in Zweifelsfällen bei der Besetzung der paarweise notierten Bläserstimmen („I“ oder „a 2“) von Relevanz.

Der Notentext folgt der jeweiligen Hauptquelle. Ergänzungen des Herausgebers sind, wenn möglich, im Notentext selbst durch diakritische Kennzeichnung angezeigt: Kleinstich bei Akzidentien, Dynamik und Akzenten, kursive Formatierung bei Textbestandteilen sowie Strichelung bei Bögen oder dynamischen Gabeln. Was nicht direkt in der Partitur kenntlich gemacht werden konnte, wird unter „III. Einzelanmerkungen“ nachgewiesen oder erläutert.

Die Partiturreihenfolge wurde in der NA entsprechend den heutigen Gepflogenheiten gehandhabt und die Systeme der Fagotte und der Hörner gegenüber den zeitgenössischen Quellen vertauscht, in denen die Hörner über statt unter den Fagotten platziert sind. Außerdem wurden hohe und tiefe Streicher gemeinsam unter den Vokalsystemen zusammengefasst.

Die Notation folgt in Bezug auf Schlüsselung, Vorzeichen, Halsung und Balkensetzung ebenfalls den modernen Notationsprinzipien. Abkürzungen wurden vereinheitlicht, Abkürzungen ggf. ohne weiteren Nachweis aufgelöst. Gelegentlich fehlende Ganztaktpausen wurden stillschweigend ergänzt.

Singtexte sind in der Quelle häufig nicht in allen Stimmen ausgeschrieben, besonders in homorhythmischen Passagen ist der Text in der Regel nur in einer einzigen Stimme unterlegt. In der Regel ist die Textierung eindeutig, so dass der Text problemlos auf die anderen Stimmen übertragen werden kann. Nur in Einzelfällen in allen Stimmen notwendige Ergänzungen werden diakritisch (kursiv) gekennzeichnet, Zweifelsfälle in den Einzelanmerkungen thematisiert. Die Schreibweise des lateinischen Ordinariumstextes wurde revidiert nach dem *Graduale Novum. Editio magis critica iuxta SC 117. Tomus II: De Feriis Et Sanctis*, Regensburg 2018.

Gewisse Unschärfen der Quelle ergeben sich besonders in drei Bereichen: bei der Bogensetzung, bei der Akzentsetzung sowie bei der Besetzung der paarig notierten Bläserstimmen.

Bögen sind häufig sehr flüchtig und in ungenauer Länge notiert. Meistens verwendet Weber Kettenbögen statt Doppelbögen. Die NA vereinheitlicht in den Instrumentalstimmen, nicht aber in den Vokalstimmen, die Bogensetzung generell zu Kettenbögen. Leichte Unschärfen von Bogenlängen aufgrund von Platzmangel oder flüchtiger Schreibweise werden in der NA entsprechend dem musikalischen Zusammenhang bereinigt, größere Abweichungen und Zweifelsfälle in den Einzelanmerkungen gelistet. Es wird davon ausgegangen, dass ein vor einem Seitenumbruch begonnener

⁴ Carl Maria von Weber, *Sämtliche Werke, Kirchenmusik I, Bd. 2*, hrsg. von Dagmar Kreher, Mainz: Schott 2002, S. 369 und 383–385.

⁵ <https://weber-gesamtausgabe.de/A060817>

⁶ <https://weber-gesamtausgabe.de/A060837>

⁷ Siehe Fußnote 4.

Bogen, dessen Fortführung auf der neuen Seite fehlt, in der Regel Gültigkeit haben soll. Außerdem folgt die NA der Annahme, dass bei weitgehend gleichrhythmischen Verlauf zweier in demselben System notierten Stimmen ein nur einfach notierter Bogen für beide Stimmen Gültigkeit hat. Dies gilt auch für Dynamikangaben, die sich gelegentlich bei Platzmangel sogar auch auf zwei Notensysteme gleichzeitig beziehen können. In den Vokalstimmen werden bei vorhandener Balkung keine Bögen über Melismen ergänzt, da die Bogensetzung nur der Verdeutlichung der Textverteilung dient und keine artikulatorische Bedeutung hat.

Weber setzt Akzente (>) und *fp* offenbar bedeutungsidentisch ein. So können die unterschiedlichen Kennzeichnungen parallel in unterschiedlichen Stimmen im gleichen musikalischen Zusammenhang auftreten. Die NA greift hier nicht ein und lässt das Original bestehen. Auch bei der in der Handschrift meist eindeutigen Unterscheidung zwischen Staccato-Punkten und -Keilen greift die NA nicht ein. Gelegentlich ist die Abgrenzung jedoch unklar zwischen einem Akzent und einer (möglicherweise aus Platzgründen) klein geratenen Decrescendo-Gabel. Diese Fälle werden in den Einzelanmerkungen aufgeführt.

Problematisch ist die Klärung der Besetzung von zwei in demselben System notierten Bläserstimmen, da sowohl das Autograph als auch die Abschrift einige Fragen offenlassen: Wenn Einstimmigkeit notiert ist und weder Doppelhalsung, Pausensetzung für eine der beiden Stimmen oder aber eine entsprechende Beischrift vorliegt, ist nicht klar, ob nur eines oder aber beide Instrumente spielen sollen. Gelegentlich steht „Solo“ als Beischrift in den Bläsern, wobei dies sich nicht zwingend auf die einfache oder doppelte Besetzung beziehen muss, sondern auch nur ein Hervortreten des Instruments gegenüber dem restlichen Orchester bedeuten kann. Ausschließlich für Unklarheiten in der Besetzung wurde darum Quelle C zu Rate gezogen, da diese zwar posthum erschienene Ausgabe doch die Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte des Werks prägte. Aus diesem Grund entsprechen Ergänzungen der Besetzung (diakritisch kursiv gekennzeichnet) bei Lückenhaftigkeit des Autographs dem Haslinger Stimmenmaterial (aus Quelle C). Wenige Ausnahmefälle sind entsprechend kenntlich gemacht und werden in den Einzelanmerkungen thematisiert, bzw. stellenweise wird sogar direkt in der Partitur durch eine Fußnote darauf hingewiesen. In der NA gilt die Beischrift „I“ über einem System grundsätzlich bis zur nächsten Zweistimmigkeit bzw. bis zu einer eventuellen Beischrift „a 2“. Umgekehrt gilt ein „a 2“ bis zur nächsten expliziten Beischrift „I“.

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen der Instrumental- und Vokalstimmen: A = Alto, B = Basso, Cb = Contrabbasso, Clt = Clarinetto, Cor = Corno, Fg = Fagotto, Fl = Flauto, Ob = Oboe, S = Soprano, T = Tenore, Timp = Timpani, Tr = Tromba, Va = Viola, Vc = Violoncello, VI = Violino

Die Einzelanmerkungen geben den Befund der Quellen wieder, wo diese von der Edition abweichen. Zitiert wird in der Reihenfolge Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Note oder Pause) – Anmerkung. Takt und Zeichen im Takt können auch durch einen Punkt verbunden werden, z.B.: (T.) 8.3 = 3. Zeichen in Takt 8.

Kyrie

1–4	VI II, Va	A: Bogen in VI II wohl aus Platzgründen erst ab der zweiten Achtelgruppe in T. 1; Bogen der Va einmal unterbrochen nach T. 2; in beiden Stimmen ist wohl durchgehendes Portato-Spiel gemeint, entsprechend an den Parallelstellen
5, 7	VI I	A: ohne Bögen; ergänzt nach B bzw. analog zu T. 1
8	VI I	A: ohne Bogen 3–4; ergänzt nach B bzw. analog zu T. 4
12	Fl 1–2	A, B: Halbe Note statt punktierte Viertelnote – Achtelpause; angeglichen an Ob und Clt
16	VI I	A: Bindebogen nur bis 16.4; NA folgt B analog zu Fl I
16	Vc/Cb	A, B: Bogen nur in Cb; <i>p</i> bereits 16.2
17	S, VI I/II	A: „crescendo“ als Wort über den ganzen Takt statt als Gabel
17–18	Fl I, Ob I	A: Fl I nur Bindebogen 17.1–4; Ob ursprünglich nur Bindebogen 18.1–3, ein durchgehender Bindebogen 17.1–18.1 wurde später ergänzt; B: kein Bindebogen
17–20	Fl, Ob, VI I	A, B: Bogensetzung nur andeutungsweise und uneinheitlich; NA folgt VI I
19	SA	A: zwei letzte Achtel zusammengebalkt, aber Silbe „-i-“ erst auf letztes Achtel; Bogen im S bis zum Taktende, im A bis zur vorletzten Achtel; B: Silbe „-i-“ bereits auf Zählzeit 4, aber Bögen bis zum Taktende
19	Fg I	A: „delesc.“ als Wort statt als Gabel; angeglichen an übrige Stimmen
19–20	Fg I	A, B: Bindebogen nur bis 20.1
20	Fl I, Clt II 1	A: mit Akzent; NA folgt B und Parallelstimmen; in Clt II als Decrescendo-Gabel interpretiert
22–23	VI I	A: nach Seitenumbruch fälschlich Bogenende gesetzt, wohl analog zum Haltebogen in VI II
32	Vc/Cb 3	A: mit Staccato-Keil; NA folgt B und Parallelstimmen
36–37	Fg	A: Pausen für Fg II; NA folgt C analog zu Fl und Clt
36–50	Ob	A: Pausen für Ob II fehlen; nur 36.4 doppelt gehalst, sonst Doppelhalsung erst ab T. 51
47	Fg 3ff.	A: Pausen für Fg II fehlen, doch es steht „Solo“ statt „Soli“ wie noch in T. 42; dies spricht für eine Ausführung nur durch Fg I.
47	Fg I	A, B: Bindebogen nur bis Taktende; angeglichen an Folgetakte und Vc
49–50	Ob	A: Besetzung „I“ oder „a 2“ unklar; NA folgt C und schreibt „a 2“
58–59	Va	A: Bindebögen 58.2–4 und 58.5–59.1; angeglichen an VI I; dafür spricht auch die nach 59.1 unterbrochene Balkung
58–61	Fl	A: Bogen endet offen über T. 60; NA verlängert bis T. 61
63	VI I 1–2	A: ohne Bogen; ergänzt nach B bzw. analog Vc
67	Ob	A: weder Pausen noch Doppelhalsung, erst ab T. 71 doppelt gehalst; C: a 2; NA schreibt „I“ wegen <i>p</i> und Solo-Vokalbesetzung; A: Bindebögen taktweise; NA gleicht an T. 69–70 an
68–70	A	A: pausierender Chor-Alt fälschlich mit Halben Pausen statt Ganzen Pausen; B ist richtig
70	S	A: fälschlich Halbe Pause statt Ganze Pause; B ist richtig
73	A 2	A: Akzent oder kleine Decrescendo-Gabel, wohl irrtümlich; NA schreibt Crescendo-Gabel über den ganzen Takt, wie in S und T
81	B 1–2	A: notiert als doppelt punktierte Halbe Note; angeglichen an T
81	Fl 6–7	A: mit Bindebogen; NA folgt B, analog zu Ob
83	VI II 1	A: Wiederholung des <i>pp</i> aus T. 80
83		A: „rit.“ steht nur in Va in T. 83 sowie in Vc/Cb im Schlusstakt

Gloria

Partiturvorsatz der Pauken nur „Timpani in D“

1–3	VI I/II	A: diakritisch gekennzeichnete Dynamik- und Artikulationsergänzungen teilweise ergänzt nach B
10–11	VI I/II	NA ergänzt Dynamik analog zu T. 34–35
12ff.	VI I/II, Va	A: Bogen nur in VI I in T. 12–13; es spielen wohl auch VI II und Va hier und in den Folgetakten portato
16–17	VI II	A: durchgehender Bogen 16.1–17.1, jedoch Unterbrechung des Balkens nach 16.4; NA gleicht deshalb Bogensetzung an VI I an
16–20	VI I	A: Bogen bis 19.1; NA folgt B
26	Va 6–7	A: ohne Staccato-Punkte; ergänzt nach B
33	Fg II 5	A: Viertelnote E; B: eher als zwei Achtel E-A zu lesen
50	Vc/Cb 2	A: Akzent statt Keil; B: undeutlicher Staccato-Punkt

51	Va	A: Punktierung fehlt; B ist richtig
57	VI II	A: „[VI I] in 8 ^{va} “, VI I hat „Faulenzer“ für Wiederholung von T. 56, wo auf 56.1 die Vorschlagsnote <i>f</i> steht; da VI II jedoch T. 56.1 keinen Vorschlag hat, geht NA davon aus, dass auch T. 57.1 trotz Verweis auf VI I kein Vorschlag stehen soll.
60, 61	Clf I	A, B: <i>b</i> statt <i>♮</i> ; in T. 59 steht <i>♮</i>
65–66	T	A, B: mit Haltebogen
66	VI II 2–3	A: Bogen zusätzlich zu den Staccato-Punkten; B: nur Bogen
69	Clf II	A, B: Halbe Note + Viertelpause; NA gleicht an T. 75 an
85	Clf I, Va	A, B: beide Stimmen <i>h</i> statt <i>b</i> ; NA korrigiert analog zu T
85	Fg	A: Besetzung „I“ oder „a 2“ nicht eindeutig, da weder Pausen noch Doppelhalsung; NA schreibt „a 2“, da vorher und nachher zweistimmig
88–90	VI I/II	A, B: uneinheitliche Bogensetzung: VI I: Bogen 88–90.3, VI II ohne Bogen; NA notiert Bogen analog zu Va nur bei den repetierten Viertelnoten
91–93	Fg II	A, B: nur ein Bogen für beide Fg von 91.1–92.1 über Fg I; gilt wohl für Fg II bis 93.1, da im Fg I Haltebogen 92.2–93.1
92	Fg 1	A: Decrescendo-Gabel nur in Größe eines Akzents notiert
113f.	Ob, Cor	A: fehlende Doppelhalsung, zumindest in Ob ist jedoch der Schluss der Phrase 114.1 doppelt gehalten; auch im Hinblick auf das <i>ff</i> und die Besetzung der anderen Stimme setzt NA „a 2“.
113	Clf	A: ohne Staccato-Punkte; ergänzt nach B
113–114	A	A, B: Bindebogen nur bis 114.1
117	T	A, B: <i>f</i> statt <i>ff</i>
120	B	A, B: Bindebogen nur 120.1–2
125–126	VI I	A: nach Seitenumbruch Bogenende bei 126.1 ohne vorherige Bogenöffnung, wohl irrtümlich analog zu Fl; NA schreibt ohne Haltebogen analog zu Sopran, VI II und T. 136f./140f. und notiert Haltebogen nur in der Fl
136, 138, 140	S, B, T	A: ohne <i>ff</i> ; ergänzt nach B (dort autographe Nachträge)
140	Fg	A, B: keine Pausen für Fg II, keine Doppelhalsung; NA schreibt „a 2“ analog zu den anderen Holzbläsern
141	T	A: Bindebogen bis zum Taktende
151–152	Cor	A: ursprünglich in T. 151 Striche zum Anzeigen der Wiederholung von T. 150, dazu die entsprechenden Haltebögen, in T. 152 punktierte Halbe (notiert) <i>g⁷/g⁰</i> ; Korrektur Webers: Ergänzung einer neuen Cor I-Stimme in T. 151–152 sowie Tilgung der ursprünglichen oberen Stimme in T. 152, jedoch keine Rasur in T. 151 bzw. der überflüssigen Haltebögen; NA entspricht B
152	Fg I 2	A: <i>d¹</i> ; NA schreibt <i>fis¹</i> analog zum T
153	VI II, Va	A, B: unklares Zeichen, ähnlich Akzent oder kleiner Decrescendo-Gabel, zwischen den beiden Stimmen am Taktende
157	T	B: <i>ff</i> autograph nachgetragen, fehlt in A ; NA schreibt <i>ff</i> bereits in T. 149
165	Timp	A: Punktierung fehlt; B ist richtig
171–172	Fl	A: Bindebogen nur über Fl I 171.2–6; Bogen verlängert analog zur Balkung in T. 172
171–172	Ob	A: Bindebogen nur über Ob I 171.1–6; Bogen verlängert analog zur Balkung in T. 172
172	Cor	A, B: ohne Pausen oder Doppelhalsung für Cor II; erst 173.1 ist doppelt gehalten
175	S solo, Coro, Vc/Cb	A, B: <i>ff</i> nochmals wiederholt, in Vc/Cb ein weiteres Mal in T. 177, in Quelle A steht im Bass in T. 175, wohl versehentlich, nur <i>f</i>
178–179	Timp	A, B: überflüssiger Haltebogen über den Taktstrich hinweg

Credo

1–2	Fg, Cor II	A: ohne Bögen; ergänzt nach B
2	VI I	Motiv T. 1–2 kommt mehrfach vor. Artikulation im jeweils ersten Takt Keil auf 1, im jeweils zweiten Takt einheitlich mit Akzent, Bindebogen 1–2 und Punkten 3+4 in den Takten 1f., 14f., 105f., 142f. und 163f. (dort auch in VI II)
8	Clf 1	A: Vorschlag als Viertelnote; NA folgt B
27–30	VI, Va	A: spätere Korrektur Webers (Rasur); B: VI I/II und Va T. 27 bis 1. Hälfte T. 30 unisono Wechsel <i>es¹-d¹</i> bzw. <i>es⁰-d⁰</i> ; siehe auch T. 116–123
34	Ob II 4	A, B: <i>g²</i> ; NA schreibt <i>b¹</i> analog zum A zur Vermeidung der Quintparallele

36–37	Va	A: „c[ol] B[asso]“ bereits T. 32–37; T. 36–37 müssen oktaviert werden, um den Ambitus der Viola nicht zu unterschreiten und um einen passenden Anschluss zum T. 38 herzustellen.
39	Fl I 5–6	A, B: als punktierte Viertelnote über die Taktmitte hinweg notiert
48	A, T	A: Bindebogen bis 48.6; NA korrigiert entsprechend S und Balkung
50	S 7	A, B: Staccato-Punkt
55, 59	Cor	A, B: Akzentzeichen statt <i>fp</i> ; angeglichen an Fg
69	Vc/Cb	A, B: mit Akzent oder kleiner Decrescendo-Gabel; NA schreibt Crescendo-Gabel analog zu VI I/II
71	Fg	A, B: weder Doppelhalsung noch Pausen für Fg II; NA setzt „a 2“ aufgrund der Dynamik
73	Fg	A: Halbe Note – Halbe Pause; NA folgt B analog zu Cor
75	VI I	A: Decrescendo-Gabel könnte auch als Akzent gelesen werden; Ergänzung in VI II nach B
102–103	Clf	A: Besetzung „I“ oder „a 2“ unklar; NA folgt C und schreibt „a 2“
110	Streicher	A: tatsächlich unterschiedliche Artikulation in allen Streicherstimmen (Akzente, Keile, Punkte, ohne); B: nur Akzente in VI I, andere Streicher ohne Angabe
111	Tr	A, B: Ton nur einfach notiert, allerdings auch keine Pausen oder die Besetzung klärende Beischrift; NA setzt „a 2“ im Hinblick auf das <i>ff</i> und die Besetzung der anderen Stimmen.
116–123		A: spätere Korrektur Webers (Rasur); B: VI I/II und Va T. 116.2–1. Hälfte T. 123 unisono Wechsel <i>es¹-d¹</i> bzw. <i>es⁰-d⁰</i> ; siehe auch T. 27–30
111–112, 119–120	Fg	Bögen ergänzt nach B
123	Va	A: Bogen nur 123.1–6, wohl wegen nachträglicher Korrektur Webers
130–131	Va	Haltebogen ergänzt nach B
132ff.	Fl	A: „col Vo ^{mo} “ ohne nähere Angabe der Besetzung, auch der Einsatz in T. 146/147 ist nicht näher bestimmt, erst in T. 154 ist die Besetzung wieder eindeutig.
137	Fl	Bindebögen ergänzt nach B
139	Va 2	A: oberer Ton <i>a¹</i> ist schwer zu erkennen und fehlt wohl deshalb auch in B
149–150	Ob I	A: unvollendeter Phrasierungsbogen nach T. 149, Bogen führt weit über das Taktende hinaus, wird aber auf der nächsten Seite nicht fortgesetzt; NA führt den Bogen bis zum Ende der Phrase fort; B: Bogen bis zum Ende von T. 149
153f.	VI I	A: Crescendo-Gabel nur bis Ende T. 153; angeglichen an VI II und Vc/Cb
155f.	Clf	A, B: nur letzter Ton in T. 155 doppelt gehalten, dann erst wieder ab 156.6 doppelt gehalten, aber auch keine Pausensetzung für Clf II
156–160	Fg	A: „col Tenore“ ohne nähere Besetzungsangabe; NA setzt wegen <i>ff</i> „a 2“; ab 161.1 wieder eindeutig durch Doppelhalsung; NA notiert Artikulation des Motivs 157.1–4 wie in 156.1–4 statt wie in der Stimme des T
160–162	SAB	A: Bindebögen teilweise kürzer; NA passt an das Melisma an, wie im T
164	Fg II	A: überflüssige Hilfslinie unter/in der Note, könnte auch als <i>Es</i> gelesen werden; als <i>Es</i> liest es auch der Kopist von B
165	Va 3–10	A: mit Bindebogen; NA folgt VI I/II und Parallelstellen
168f.	Fl	A, B: „col Vo ^{mo} “ ohne nähere Angabe der Besetzung, 170.1 einfach gehalten
169–170	Fg	A: ohne Bögen; ergänzt nach B
171	VI I 1	A, B: <i>d¹</i> ; NA schreibt <i>f¹</i> für die Vollständigkeit des Akkords (wie auch in VI II und Va)

Offertorium

Das Offertorium konnte nicht im Autograph eingesehen werden. Hauptquelle der vorliegenden Ausgabe ist Quelle **B**. Es erfolgte jedoch ein Abgleich mit dem Kritischen Bericht der Weber-GA (Kürzel GA (**A**)), bei dessen Erstellung das Autograph des Offertoriums berücksichtigt werden konnte.

1–2		B: Staccato-Punkte unvollständig, gelten wohl für das gesamte Motiv; laut GA auch in A unvollständig, dort in den Bläsern Punkte und in den Streichern Keile
3–6	Ob I	Bögen ergänzt analog zum Duktus des Fg ab T. 5

8	Ob 1–2	GA (A): mit Punkten; klanglich vermutlich jedoch eher parallel zu Fg
11	Ob 2	GA (A): Vorschlag-Achtelnote mit Querstrich
14	S	GA (A): Ornament um 180° gedreht notiert
17	Cor	B: Ganze Pause; NA folgt GA (A)
23, 51	Fl, Ob, Clt, Fg 1–2	B: ohne Staccato-Punkte; GA (A): laut Kritischem Bericht der GA im Autograph uneinheitliche Setzung der Punkte im gesamten Takt, Crescendo-Gabel in T. 23 beginnt bereits etwas früher als in B
23, 51	Holz	B: „unis.“; NA gleicht die Besetzung von Fl, Clt und in T. 51 auch Fg an die Ob an und schreibt „a 2“
30	S solo 1–2	B: Haltebogen zugleich Halbrund der Fermate
32–33	Fl, Fg	B: Bindebogen in Fl nachträglich verlängert von 32.5 bis 33.2; in Fg endet der Bogen offen über 33.1
35f., 39f.	S solo	Das Wort „in“ fehlt bei Weber vor „terram fluentem“
35–39	Vc	B: Bogen nur bis 39.1
38	S solo	B: außer dem Haltebogen 38.1–2 zwei Bindebögen: 38.1–4 und 38.5–6; NA fasst diese entsprechend der Textunterlegung zusammen zu 38.1–6, so auch GA (A)
39–40	S solo	B: überflüssiger Bindebogen
39–40	Fg I	GA (A): ohne Haltebogen
41–42	Fg I	B: Bindebogen; NA folgt GA (A)
42	S solo	B: Bindebogen 42.1–9 statt 42.1–8; NA folgt der Balkierung bzw. Textunterlegung
44–45	Va	B: Haltebogen trotz Repetitionen (mit Abkürzung notiert); GA (A) in T. 44 keine Repetitionen, sondern punktierte Halbe übergebunden zur ersten Achtel von T. 45; NA folgt VI II
49	S solo	B: Bogen nur 49.1–6
49	Streicher	B: Fermate erst auf drittes Viertel; NA versetzt entsprechend S solo
53	Fg	B: „Solo“ statt „Soli“
60	S solo	B: Bogen 60.2–3 statt 60.1–3
66	Va	B: oberer Ton <i>f</i> statt <i>g</i> ; NA folgt GA (A)
68–69		B: „colla parte“ in der Bedeutung, sich an der freieren Tempogestaltung des S solo („a piacere“) zu orientieren steht 1x über Fl/Ob/Clt, 1x über Cor/Fg, 1x über den hohen Streichern, 1x über Vc/Cb und 1x über dem Tutti-Chor ATB
70	Fl 3–4	B: ohne Staccato-Punkte; ergänzt analog zu T. 72; GA (A): Keile
77–78	S solo	B: überflüssiger Bindebogen 77.5–78.1
78–79	S solo	B: Bindebogen setzt erst 79.2 an; NA folgt GA (A)
80	Va	B: <i>p</i> steht fälschlich in VI II; NA folgt GA (A)
84–85	S solo	B: überflüssiger Bindebogen 84.5–85.1

Sanctus

A, B: „Osanna da capo“ nicht annotiert. Die Anmerkungen für die Takte 22–54 gelten also gleichermaßen für die Takte 100–132. Es ist uneinheitlich „Hosanna“ und „Osanna“ notiert. NA schreibt einheitlich „Hosanna“.

10	S solo 2–3	A: ohne Bogen; ergänzt nach B
12	T, B	A: ohne <i>ff</i> ; ergänzt nach B
19	Ob	A, B: ohne Doppelhalsung, Pausensetzung oder Beischrift zur Konkretisierung der Besetzung, erst in T. 21 Doppelhalsung; NA setzt „a 2“ analog zu Fl und Clt
19	Fg	A: ohne Doppelung, Pausensetzung oder Beischrift zur Konkretisierung der Besetzung, ab T. 20 Doppelhalsung; NA geht weiterhin von „a 2“ aus
19–20	Fg	A: Bindebogen 19.1–20.2; NA korrigiert in Haltebogen 19.1–20.1 analog zu Cor IV und Vc/Cb
21–22	Tr, Timp	A: 21.4–22.2 eher Punkte als Keile; angeglichen an T. 25/26 (Fg, Cor, Vc/Cb)
24	Vc/Cb 2–5	A: Punkte statt Keile; angeglichen an VI
27, 105	Streicher 1	Akzente ergänzt analog zu T. 23/101 bzw. 45/123
36–37	Va	A, B: Devisenstimme „8 ^{va} “ zur VI I von 34.5 bis 38.4, dies unterschreitet in 36.8 und 37.1 den Ambitus der Va; NA oktaviert 36.2–37.1.
38	Vc/Cb 2	A: Pause fehlt; ergänzt nach B
40	Fl 2–4	A: Punkte statt Keile; NA gleicht an T. 38 an und ergänzt in den übrigen Stimmen entsprechend

45	VI I, Vc	A: mit Bogen 45.2–8; B: mit Bogen 45.3–8; VI II und Va sind in beiden Quellen als Devisenstimme zur VI I „unis.“ notiert; NA verzichtet auf den Bogen analog zu T. 23 und 27
45–46	Clt II	A: ohne Haltebogen; ergänzt nach B
49–51	Bläser	A: uneinheitlich Punkte und Keile; NA liest mehrheitlich Punkte; B: weder Punkte noch Keile
50	Cor I–IV	A: nur ein Akzent für beide Systeme (Cor I/II – Cor III/IV); B: Akzent nur in Cor III/IV kopiert
53	VI 3(–4)	A: Arpeggio in VI I als Vorschlag <i>d¹/a¹</i> notiert; NA gleicht Notationsweise an VI II an; B: VI I ohne Vorschlag, nur Hauptnote <i>d³</i>
55, 83	Fl, Clt	Besetzung „I“ oder „a 2“ nicht eindeutig; NA schreibt „I“ analog zu Fg T. 85 und entsprechend der eher leisen Umgebungsdynamik
55–56 u.a.	Instrumente	Bogensetzung im Thema des Benedictus uneinheitlich: T. 55f. Fl taktweise, T. 77f. VI I nur ein Bogen bis 78.1, T. 83f. Fl ein Bogen bis 84.2, T. 85f. Fg, Va zweitaktig; NA vereinheitlicht entsprechend der mehrheitlichen Notation zu einer zweitaktigen Phrasierung
55–99		NA notiert 3# statt 2# Generalvorzeichen für bessere Lesbarkeit
56	Fg I 1–2	A: zusätzlicher Bindebogen
57ff.	VI, Va	A, B: Bogen nur T. 57–62
66	VI II	A: Der Takt enthält eine Halbe Note <i>f¹</i> (mit <i>b</i>) und eine Halbe Note <i>e¹</i> , das <i>f</i> scheint nachträglich ergänzt, davor steht (von anderer Hand) „(?)“; B übernimmt die spätere Fassung. NA schreibt ganztaktig <i>e¹</i> analog zum A und zur Vermeidung der Quintparallele mit Va
66–69	VI II	A: Am Ton <i>e¹</i> in T. 66 (siehe auch vorige Anmerkung) setzen sowohl ein Haltebogen zu 67.1 als auch ein Phrasierungsbogen bis 68.3 an; B: Haltebogen 66.2–67.1 und Bindebogen 67.2–69.1; NA setzt Kettenbögen und verlängert bis 69.1 analog zu VI I
73–76	Fg II	A: mit Bogen (nachträglich ergänzt?); NA folgt B
79–80	VI II	A: Bogen 79.1–80.1; B: Bogen 79.1–80.3
80–82	VI I	A, B: Bogen nur 80.1–81.6; bis T. 82 verlängert analog zu VI II
86–87	Cor I	A: ohne Haltebogen; ergänzt nach B

Agnus Dei

1–5	Fg I	A: Phrasierungsbogen 2.1–4.2; NA setzt Kettenbogen und verlängert bis 5.1; B: Phrasierungsbogen 1.1–5.1
1–11	Streicher	T. 1–11 notiert Weber großzügige Phrasierungsbögen undeutlicher und uneinheitlicher Positionierung und Länge, teilweise überlappend oder auf Pausen endend. Sie werden nach dem Seitenwechsel in T. 12 jedoch nicht fortgesetzt. Diese Bögen bezeichnen wohl ein „sempre portato“ und sollen entsprechend fortgesetzt werden.
3	VI II	A, B: zweite Takthälfte Viertelnote – Achtelpause; NA gleicht an übrige Streicher an
4	Va 4	A, B: Va punktierte Viertelnote statt Viertelnote – Achtelpause; NA gleicht an übrige Streicher an
19–20	A solo	A: Bogen 20.1–4 statt 19.1–20.3
35–42	Holz	Besetzung unklar, aufgrund des „dolce“ wäre auch die Besetzung nur mit „I“ denkbar
36	Ob 4–5	A, B: Bogen 36.2–5 statt 36.4–5; angeglichen an Parallelstelle T. 35 und an Parallelstimmen
51–56	VI II	A: Bögen T. 51–53 und 54–56; angeglichen an VI I und Va
53	Clt	A: ohne Bogen; ergänzt nach B
53	Fg	A, B: Bögen 53.1–4 und 53.5–6, Staccato-Punkte auf 53.7+8; angeglichen an Parallelstimmen
55–56	A	A, B: überflüssiger Bindebogen
56	Fl	A: Decrescendo-Gabel bis 57.2; gekürzt analog zu Parallelstimmen
56–58	Fl, Ob	A, B: Länge des Bogens nicht eindeutig, endet offen über dem Taktstrich 57–58
56–58	VI II	A, B: statt Akzent steht zu Beginn von T. 57 <i>f</i> , zu Beginn von Takt 58 <i>p</i>
64	VI II	A, B: punktierte Viertelnote – Achtelpause; angeglichen an übrige Streicher; Cor bleibt wegen crescendo unverändert
69–70	Clt, Fg	A: Decrescendo-Gabel in Clt nur bis 70.2, in Fg bis 69.6; angeglichen an Fl; B: Decrescendo-Gabel in Clt bis 70.5, in Fg nur bis 69.5
70	Fl 8	A: ohne Staccato-Punkt; ergänzt nach B

