

WOLFGANG AMADEUS
MOZART

MASS
in C minor

K427

Full score / *Partitur*

Edited by / *Herausgegeben von*

RICHARD MAUNDER



Music Department
OXFORD UNIVERSITY PRESS
Oxford and New York



Autorisierter Sonderdruck
Carus-Verlag Stuttgart

Oxford University Press, Walton Street, Oxford OX2 6DP, England
Oxford University Press, 200 Madison Avenue, New York, NY 10016, USA

Oxford is a trade mark of Oxford University Press

© Oxford University Press 1990

*This edition licensed to Carus-Verlag, Stuttgart, for Germany, Austria,
and Switzerland (CV 40.620).*

The purchase or hire of this work does not convey the right to perform it, nor to make a recording of it for any purpose. Permission to perform the work in public must be obtained from the Performing Right Society (PRS), 29/33 Berners Street, London W1P 4AA, or its affiliates throughout the world, unless the owner or the occupier of the premises being used holds a licence from the Society. Permission to make a recording must be obtained in advance from the Mechanical Copyright Protection Society Ltd. (MCPS), Elgar House, 41 Streatam High Road, London SW16 1ER, or its affiliated companies throughout the world.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior permission of the publishers.

INSTRUMENTATION

<i>flute</i>	<i>2 trumpets</i>
<i>2 oboes</i>	<i>3 trombones</i>
<i>2 bassoons</i>	<i>timpani</i>
<i>2 horns</i>	<i>strings</i>
<i>Organ continuo</i>	
<i>S.S.T.B. soloists</i>	
<i>S.A.T.B. double chorus</i>	

The vocal score and orchestral material are also on sale. All material is also available for hire from the publisher's hire library.

CONTENTS

Introduction	<i>page</i> v
The sources	v
André's and subsequent editions	vii
The new version	vii
Editorial conventions	x
Einleitung	xi
Die Quellen	xi
Andrés Ausgabe und die ihr folgenden	xiii
Die neue Fassung	xiv
Besondere Kennzeichnungen des Herausgebers	xvii
Bibliography	xviii
MASS IN C MINOR	
Kyrie	1
Gloria	
Gloria in excelsis	18
Laudamus te	30
Gratias agimus tibi	40
Domine Deus	43
Qui tollis	48
Quoniam tu solus	62
Jesu Christe	74
Cum Sancto Spiritu	76
Credo	
Credo in unum Deum	103
Et incarnatus est	126
Sanctus	137
Benedictus	154
Critical Commentary	173

INTRODUCTION

Shortly before Wolfgang Amadeus Mozart married Constanze Weber on 4 August 1782 he vowed that, in thanksgiving, he would write a large-scale setting of the mass. Five months later he reported to his father, Leopold, that it was already half finished:

It is quite true about my moral obligation; and I did not let that expression flow from my pen unintentionally. I truly made this promise to myself, and I truly hope to keep it. When I made it my wife was still single—but since I had firmly resolved to marry her soon after her convalescence, it was easy for me to make the promise. As you know, however, circumstances have frustrated our planned journey [to Salzburg]; but the score of half a mass, which is lying here in the best expectations, is the proof that I really made the promise. (4 January 1783)

It seems, therefore, that Mozart already had it in mind to perform the work in Salzburg, during the visit that he had planned to make with Constanze to his father and sister. The visit had to be postponed until after the birth of the Mozarts' first child, Raimund Leopold, on 17 June 1783, and the couple finally arrived in Salzburg on 29 July. No doubt Mozart continued to work on K427 during his stay there (according to Tyson, the autograph *particelle* for wind and drums in certain movements are written on Salzburg, not Viennese, manuscript paper). Mozart's sister Nannerl recorded in her diary for Thursday 23 October that she had been 'to the church hall for the rehearsal of my brother's Mass, in which my sister-in-law is singing the solos'. On the following Sunday, 26 October 1783, she wrote: 'to Mass at St Peter's, where my brother's Mass was performed. All the court musicians were there.'

By that time, however, Mozart had completed only the Kyrie, Gloria, Sanctus, 'Osanna', and Benedictus (though he had also drafted two movements for the Credo, but had not fully orchestrated them). That only these completed movements were performed, and that Mozart did not, as has sometimes been suggested, substitute parts of earlier masses for the missing sections, is confirmed by the four original parts that still survive, for three trombones and organ. Whether the Credo and Agnus Dei were simply said, or perhaps a plainsong setting was used, is now impossible to determine; though oddly enough there seems to have been a tradition at St Peter's of omitting the Credo from the Mass on 26 October each year, at least if that date fell on a weekday (see Holl and Köhler). Nannerl's statement that Constanze sang the soprano solo part is supported by two other pieces of evidence:

(i) bars 1–69 of the 'Laudamus te' are written on paper otherwise used in Vienna during the second half of 1782 (Tyson); thus this movement is one of the earlier parts of K427 to have been written, which strongly suggests that the intended soloist was already well known to Mozart;

(ii) bars 34–71 of the Kyrie closely resemble the second of the 'Solfeggi' K393, usually said to have been written in August 1782 as vocal exercises for Constanze (though Tyson has shown that the third of these pieces probably dates from the Salzburg visit itself).

Other likely participants at the first performance of K427 are the castrati Francesco Ceccarelli or Michelangelo Bologna, and the tenor Giuseppe Tomaselli, all of whom are mentioned in Nannerl's diary as being frequent visitors to the Mozart household at this time, and Franz Jakob Freystädler (1761–1841), who was organist at St Peter's, Salzburg, from 1778 to 1784, was later a friend and colleague of Mozart's in Vienna, and may even have played a small part in the completion of the Requiem (see Nowak).

Otherwise, we have only Nannerl's statement that 'all the court musicians' supplemented the apparently rather meagre resources of St Peter's, whose choir then numbered only about ten (Holl and Köhler).

Mozart seems not to have repeated the C minor Mass, and therefore never resumed work on it. In March 1785, however, he arranged the Kyrie and Gloria, with some additional material, as the Italian oratorio *Davidde penitente* K469, to new words possibly by Lorenzo da Ponte. In this form the work was performed at the Burgtheater, Vienna, on 13 and 15 March 1785.

The sources

1. The autograph score

(Deutsche Staatsbibliothek, Berlin; facsimile, ed. M. Holl and K.-H. Köhler, Kassel: Bärenreiter, 1983) Folios 1–47 contain the complete score from the Kyrie to the 'Cum Sancto Spiritu' inclusive, on 12-stave paper (f. 7v has a cancelled one-bar draft for the start of the 'Gratias'). Folios 15 and 18 (a single bifolium containing bars 71–87 and 123–38 of the 'Laudamus te') are a replacement for an earlier draft (Veste Coburg, same paper as bars 1–69), which is reprinted in Holl and Köhler. Apart from lacking inner parts, this draft is identical with the final version except in bars 130–38, where Mozart rewrote the solo part. The incomplete score of the 'Credo in unum Deum' and 'Et incarnatus est' occupies ff. 48–62 of the autograph (again on 12-stave paper), and there follow *particelle*, all on Salzburg 10-stave paper, for bassoons in the Gloria, for woodwind and brass in the 'Qui tollis', for bassoons again in the 'Jesu Christe' and 'Cum Sancto Spiritu', and for all wind and drums in the Sanctus and 'Osanna'. The main score for the Sanctus and 'Osanna' is missing, but, as Robbins Landon points out in the preface to his edition (see below), the fact that Mozart needed a *particella* for all wind and drums in the latter two movements shows of itself that the main score, like that of the 'Qui tollis', must have used eight staves for the vocal parts. The Benedictus, too, is lost. The missing sections of the autograph were already lost at the time of André's first published edition of 1840 (see Holl and Köhler, and the description of the André edition below); indeed, Mozart himself probably detached them in 1785, when arranging the Kyrie and Gloria as *Davidde penitente*. Thus it is, perhaps, a rather fortunate coincidence that even the wind *particella* for the Sanctus and 'Osanna' has survived.

When Mozart made the *Davidde penitente* arrangement he did not write out the score again, but simply indicated where the new arias were to go, by writing 'NB Hier kann vor diesen chor eine Tenor Arie kommen' just before the 'Qui tollis', and 'NB Nach diesem Chor kann eine Bravour Arie für Sopran kommen. — für die erste Sängerin' immediately after the same chorus. At the same time, apparently, he also wrote 'NB dieses Solo singt die Erste Sängerin' at bar 34 of the Kyrie, and 'NB dieses singt die 2.^{te} Sängerin' on the first page of the 'Laudamus te'. It follows, therefore, that the modern tradition of sharing the soprano solo numbers between the two soprano soloists dates from the 1785 arrangement, and not from the original 1783 performance, when Mozart surely intended Constanze to take the star role. Perhaps he thought of the music as being, at least in part, a wedding present to her, as well as the fulfilment of his own vow? That the incomplete 'Et incarnatus est' was written with Constanze in mind is also suggested by its close resemblance to 'Se il padre perdei' in *Idomeneo*,

which Constanze told Mary Novello was Mozart's favourite amongst the pieces he liked to hear her sing to his own accompaniment (Medici and Hughes, p. 94).

In addition to the autograph and the abandoned draft for part of the 'Laudamus te', three preliminary sketches for the 'Cum Sancto Spiritu' still exist, and also two short sketches for a 'Dona nobis pacem' (see Holl and Köhler for details). The Solfeggio K 393 No. 2 contains Mozart's own written-out ornaments for the *fermate* in bars 49, 50, and 54 of the Kyrie.

2. The original parts

(Staats- und Stadtbibliothek, Augsburg) Four parts survive, labelled 'Trombone 1^{mo}', 'Trombone 2^{do}', 'Trombone 3^{tio}', and 'Organo'. According to Holl and Köhler, the organ part was copied by Joseph Richard Estlinger, and the trombones by Felix Hofstätter, both Salzburg court copyists; the organ part has a few corrections apparently made by Mozart himself. All four parts contain only the completed movements, that is, they omit the 'Credo in unum Deum' and 'Et incarnatus est'. For the Sanctus, 'Osanna', and Benedictus, however, the Augsburg organ part is the earliest surviving source for the figured bass. All four parts are written out transposed down a tone, so that the Kyrie appears to be in B flat minor instead of C minor. Various possible explanations have been offered, for example that Constanze had difficulties with the high notes and Mozart had to transpose the whole work down a tone for her; but it is not easy to accept that Mozart became aware of these difficulties only at the last moment, and in any case the Solfeggio K 393 No. 2 is written a tone *higher* than the corresponding part of the Kyrie of K 427. A much more likely explanation is, surely, that (as so often happened at the time) the organ of St Peter's, Salzburg, was pitched a tone higher than normal orchestral pitch, that the local trombones were traditionally used to playing at the same high pitch, and that they therefore needed transposed parts.

It is likely that Mozart left the complete set of performing material behind with his father when he set out to return to Vienna on the day after the first performance of K 427, that Leopold bequeathed the set to his daughter Nannerl on his death, and that she subsequently gave it to the Augustinian monastery of the Holy Cross, Augsburg, where it remained until it was deposited on loan to the Staats- und Stadtbibliothek in recent years (Holl and Köhler). It is not known when all but the remaining four parts disappeared.

3. The Fischer score

(Österreichische Nationalbibliothek, Vienna; formerly owned by Johann Anton André and used by him as a source for his edition of 1840) This score, containing all the completed movements including the Sanctus, 'Osanna', and Benedictus, was copied by Pater Matthäus Fischer (1763–1840), choirmaster at the Holy Cross monastery, Augsburg. It is the sole surviving source for the chorus and upper strings in the Sanctus and 'Osanna', and for the entire Benedictus except for the figured bass. The many mistakes in alignment show conclusively that Fischer made his score from a set of parts, not another score; and it is very tempting, therefore, to conjecture that these parts were those used at the 1783 Salzburg performance, the set still being complete at that time. On the other hand there appear to be no transposition mistakes in Fischer's organ and trombone staves, which suggests that he worked from parts for those instruments that were written at the correct pitch. They may, of course, have been additional to the surviving transposed parts.

Holl and Köhler conjecture that Fischer may have made his score expressly at André's request, although André states

in the preface to his edition that he had rediscovered the Fischer score 'in a monastery in Bavaria', and appears to have thought it dated from Mozart's lifetime. Moreover there are several features of the score that suggest that Fischer originally made at least part of it as a study score for himself, with no performance or publication in view:

(i) The 'Cum Sancto Spiritu' fugue was obviously written out at a different time from (and therefore presumably before) the introductory 'Jesu Christe' and the rest of the Kyrie and Gloria. It is much more neatly set out than the rest of the score, and is (separately) headed 'Cum Sancto Fuga. Mozart'. The manuscript is on 16- and 17-stave paper, but only 11 staves are used: the bassoons, drums, and viola are omitted throughout. These omissions, therefore, cannot be explained as being due to a lack of space on the paper, but could make sense if Fischer simply wanted to put the essential outlines of the fugue into score for his own private use.

(ii) Similarly, the 'Osanna' fugue is neatly written on 14- and 15-stave paper; the first page is blank except for 'Ver-tatur / segue Ossanna [*sic*] / V:S:', presumably added later when the Sanctus was copied. Moreover, the first four bars of the 'Osanna' are also scored (and subsequently cancelled) on the back of the last page of the 'Cum Sancto Spiritu', which implies that Fischer originally intended to put only these two fugues into score. Like the 'Cum Sancto Spiritu', the 'Osanna' uses only 11 staves, with bassoons, drums, and viola omitted although there would have been room for them; the voices occupy just four staves, with only one part on each staff, there being no indication at all that four parts are missing.

Presumably at some later stage, Fischer put the rest of the work into score. Although no orchestral parts are omitted, the copying looks much more hasty, and there are numerous careless mistakes. Comparison with the autograph shows, for example, that Fischer very frequently omitted or misplaced slurs (this must be borne in mind when editing the Sanctus and Benedictus), and often misaligned parts by one or two bars and then corrected his mistakes. On the other hand a few minor discrepancies between Fischer's score and the autograph might conceivably record Mozart's revisions on the original performing material; in all such places the version in Mozart's autograph score has been printed here, but the variant in Fischer's score is noted in the Critical Commentary.

In the 'Qui tollis' Fischer was obliged, presumably now for reasons of space, to compress the eight vocal parts onto four staves. These are labelled 'Canto', 'Alto', 'Ten.', and 'Basso' at the start, and in bar 3 'Coro Imo.' is specified. In bar 6 (bar 5 in the soprano part) Fischer wrote 'Coro II.', and for a bar or two attempted to copy all eight parts, complete with rests, the two parts on each staff being distinguished by up- and down-stems. But such stems are not consistently associated with the same parts, and after a few bars Fischer gave up the attempt to make a clear distinction: for example in bars 15 and 16 the two soprano parts are just written successively, with nothing to show that this is not simply one continuous part. There are many serious mistakes, and very many omissions of a bar or two from one part or another. Indeed, it is clear from the spacing of the notes that Fischer did not work by systematically copying each vocal part, one after another, but laid out the score from bar to bar by copying whichever part perhaps seemed to have the most notes, and then squeezing in the others as best he could — though sometimes he forgot to do so.

It follows that Fischer's score of the Sanctus and 'Osanna', which is the sole source for the vocal parts there, must be treated with great caution, and, in particular, when he wrote what appears to be one continuous part on one

stave it may well be an amalgamation of two original parts, or alternatively represent one part with the other part omitted — in which case he has the disconcerting habit of sometimes switching from one part to the other without warning. Fischer's score of the Sanctus starts with four vocal staves, with one part on each, labelled respectively 'Canto', 'Alt.', 'Ten:', and 'Bas.', but after five bars (a page-turn) uses five staves, now labelled 'Canto Imo: Choro I.', 'Choro II.', 'Alto', 'Ten.', and 'Bass.' respectively. This arrangement continues until after bar 12 (the next page-turn), when the score reverts to four staves again, though in bar 13 the two soprano parts are distinguished by up- and down-stems and the full rests in each part (there are also up- and down-stems in the tenor in this bar). In several places two separate parts are written on one stave as if they were one continuous part; for example, this happens in the tenor in bar 13, preceded in bar 12 by what is clearly tenor II, but followed in bar 14 by the tenor I part. Obviously, then, Fischer possessed all eight vocal parts for the Sanctus, but was rather more careless than in the 'Qui tollis' about distinguishing between different parts, or even remembering to copy them at all.

André's and subsequent editions

1. J. A. André's edition (1840)

(Copy in British Library, London; shelf-mark: Hirsch. IV.864) The title-page reads:

'Missa / aus C moll / von / W. A. MOZART. / Partitur. / Nach der / hinterlassenen Original=Handschrift herausgegeben / und / mit einem VORBERICHT begleitet / von / A. André.'

The plate number is 6318, and André's preface is dated May 1840. André states there that his edition is based on the autograph and a copy 'in a Bavarian monastery' (i.e. the Fischer score). His print follows these two sources very closely, even to the extent of reproducing exactly all the changes of clef, and copying the many abbreviations, especially the omission of parts from time to time with explanatory notes such as 'unisoni' or 'col Violino I^{mo}' (in which cases André nearly always used the same wording as the original). Again, where Mozart left parts blank in the 'Credo in unum Deum' and 'Et incarnatus est', André did the same, and in particular there are two blank staves throughout the latter movement. In the Sanctus, André printed five vocal parts throughout, the soprano part being doubled where Fischer used only four staves; in the 'Osanna' André followed Fischer's four parts exactly. It is clear from André's print that Mozart's autograph score was no more complete in 1840 than it is now, that the copy 'in a Bavarian monastery' was indeed the Fischer score, and that André did not use (and so probably did not know of) the original trombone and organ parts: in the Sanctus, for example, the figuring follows Fischer exactly, where the original organ part has much fuller figuring.

A puzzling feature of the 'Osanna', however, is that André printed a viola part throughout, though the Fischer score has none. The part is clearly wrong in bars 47–9 because it does not correspond to bars 107–9 of the Benedictus, where André correctly copied Fischer's part; thus André cannot have used an original, now lost, viola part. He must, for once, have decided to fill in a part of his own invention.

Despite its great historical importance, then, the André edition is not a primary source, for it derives solely from the autograph and the Fischer score. The same holds for the version edited by P. Spitta for the old *Gesamtausgabe* (Series XXIV, No. 29, Breitkopf and Härtel, 1882), which again is not based on any other source. Spitta copied André's viola part in the 'Osanna', and made a few minor alterations, such

as the substitution of top *a'* for Mozart's (and André's) *f#'* for the bassoons on the second note of bar 64 of the 'Quoniam'.

2. Alois Schmitt's edition (Breitkopf & Härtel, 1901)

Apparently the first person to make a 'completion' of the C minor Mass was Joseph Dreschler of Vienna, whose version was performed in St Stephen's Cathedral on 15 November 1847, but is now unfortunately lost (Holl and Köhler). In 1901, however, Alois Schmitt, with the assistance of Ernst Lewicki, made a new completion, which was performed in Dresden on 3 April of that year, and subsequently published by Breitkopf and Härtel. It was in Schmitt's edition that the work first became well known and widely performed, and it remained the standard performing version of K427 for over half a century.

Although Schmitt mentioned the existence of at least the autograph *particella* for the Sanctus and 'Osanna', it is pretty clear that he based his version on the *Gesamtausgabe*, rather than the autograph itself or even the André print: for example in bar 64 of the 'Quoniam' he copied the *Gesamtausgabe a'* for the bassoons, instead of the correct *f#'*. There is no sign that he knew of the Augsburg parts or the Fischer score. All figuring is omitted, but there is a written-out organ continuo part. There are numerous small cuts (for example bars 45–51 of the 'Laudamus te'), and flutes and clarinets are added in the Gloria, 'Qui tollis', 'Jesu Christe', and 'Cum Sancto Spiritu' (though, curiously, not in the Kyrie). The 'Credo in unum Deum' is fully orchestrated, again including flutes and clarinets (but not trumpets, drums, and trombones), and the gaps in the string parts in the 'Et incarnatus est' are filled in (though again there are several cuts). No doubt believing that in 1783 Mozart had put together a complete mass setting by re-using earlier music, Schmitt then completed the Credo by adding material from K139, K262, K322, K323, K337, and K.Anh.21 (the latter now known to be by Ernst Eberlin). In the Sanctus and 'Osanna' Schmitt once again added flutes and clarinets, but was apparently the first person to realize that these movements were written for 8-part choir, not 4- or 5-part as in all previous scores. Schmitt therefore reconstructed the missing vocal parts, basing them on contrapuntal lines preserved in the orchestra. Finally, he repeated the opening Kyrie movement for the Agnus Dei.

3. H. C. Robbins Landon's edition (Edition Eulenburg No. 983, 1956)

This is the first published edition that presents a performing version of what Mozart wrote, but without 'completing' the Credo or repeating the Kyrie as a makeshift Agnus Dei. It is also the first modern critical edition of the work. Unfortunately, though, in 1956 both the autograph and the Fischer score had temporarily disappeared, and the original parts had not yet been rediscovered, so that Robbins Landon had to base his edition solely on those of André and Spitta. He made a new completion of the orchestration in the 'Credo in unum Deum' and 'Et incarnatus est' movements, and in the Sanctus and 'Osanna' used Schmitt's reconstruction of the eight vocal parts, with some minor revisions. Robbins Landon's edition has for thirty years been the standard version amongst those 'purists' who dislike Schmitt's additions.

The new version

For the whole of the Kyrie and Gloria, to the end of the 'Cum Sancto Spiritu', Mozart's autograph has been regarded as the sole source, though the original trombone parts are useful in clarifying passages for those instruments

that are not written out in full in the score (however, in bars 22–34 and 45–56 of the Gloria I have assumed that Hofstätter copied the vocal parts in error, and that the trombones were meant to be silent there). Similarly, the Benedictus, as far as the recapitulation of part of the ‘Osanna’, is taken from Fischer’s score and the original organ part, though Fischer’s rather cavalier attitude to such details as articulation and dynamics has to be allowed for. The ‘Credo in unum Deum’, ‘Et incarnatus est’, Sanctus, and ‘Osanna’ present more complicated problems, however, and it is convenient to consider each of these four movements in turn.

The ‘Credo in unum Deum’

Mozart’s incomplete score uses all twelve staves on his paper, for woodwind, horns, strings, and 5-part chorus. It is inconceivable, though, that he intended to omit trombones, trumpets, and drums from a movement of such splendour, and which is so closely related to the opening of the Gloria; they would of necessity have been put in a separate *particella*. Parts for those instruments have therefore been included in the new version.

In bars 25, 27, and 29, the strings are in four parts, partly so as to provide a reasonably complete chord at the start of bar 26, but mainly because 2-part string writing, to accompany the chorus, is extremely rare in the rest of K427. The pattern in bars 45–52, however, has to be rather different since the bass drops out in alternate bars, and unison violins seem needed over each barline (though not in the corresponding bars 63–6 because the violin I part is different). Again, 2-part strings in bars 75–82 would be contrary to precedent in the rest of the work, and would be harmonically very bare: hence the independent viola part (in any case, the words here demand a complex contrapuntal accompaniment).

As for the wind and drums, it is reasonably clear how to amplify and continue Mozart’s parts in bars 1–10 and 14–24, and woodwind and trombones should surely support the chorus more or less throughout. The layout in bars 59–63 and 67–70 is adapted from that in bars 48–50 of the ‘Qui tollis’, where oboe I is, similarly, above the sopranos. Timpani are silent throughout this passage because they could play only in bars 67–71. Wind are kept high in the last two bars to avoid an absurd suggestion of landing with a bump after ‘descendit de coelis’.

The ‘Et incarnatus est’

Here Mozart’s score uses 10 of the 12 staves on his paper. The top three are obviously for upper strings, the next three are labelled ‘flauto solo’, ‘oboe solo’, and ‘fagotto solo’ respectively, then there are two blank staves (carefully reproduced by André), and the last two are for ‘Canto [solo]’ and ‘Bassi’. The first problem, then, is: for what instruments are the two blank staves intended? They must certainly have been intended for something, for Mozart never left blank staves in the middle of his scores, and in any case went to the trouble of filling in the barlines in these staves throughout the movement.

There are two clues at the start of Mozart’s autograph of this movement. First, he originally drew a brace enclosing nine, not ten staves, and subsequently extended it by a further staff at the top when he realized his mistake. Secondly, the ‘fagotto solo’ staff originally had a treble clef at the start; the bass clef is added on top of the treble clef, with the correct (bass clef) key signature of one flat on the second line from the bottom. Now Mozart’s customary layout of a full score has the horns (normally on only one staff, with two treble clefs to indicate that there are two parts) between the oboes and bassoons, not below all the woodwind as is usual today. This strongly suggests that his treble clef (with-

out any key signature, it should be noted) on the staff immediately under that for oboe was a mistake made simply out of force of habit: Mozart at first intended the staff for horn(s), but afterwards decided to alter his normal layout because it was more appropriate to keep the three solo woodwind instruments together. Moreover, the single treble clef, and the initial miscalculation of the number of staves necessary for the complete score, seem to imply a decision at some stage to use two staves instead of the usual one for the horns, which in turn suggests that Mozart intended to give solo passages to at least one of the horns occasionally—though probably not very often since the horns are not included in the fully written-out cadenza.

The most reasonable solution, therefore, is to use the two blank staves for two horns, with one of them joining the woodwind concertino now and again. This would, of course, make the resemblance to ‘Se il padre perdei’ in *Idomeneo* (which, as we have seen, Mozart was very fond of hearing Constanze sing) even closer; and, in turn, that aria provides some detailed clues for the orchestration of the ‘Et incarnatus est’.

Mozart wrote no tempo marking for this movement, but the ‘Andante ma sostenuto’ of ‘Se il padre perdei’ seems entirely appropriate. Almost the same marking (‘Andante ma un poco sostenuto’) is used for the ‘Laudate Dominum’ of K339, which is in the same key, F major, and has the same time signature, 6/8.

Bars 1–18 are very nearly complete in Mozart’s autograph, though it seems appropriate to add horn parts from bar 11 (not before, since they have to change crooks after the end of the ‘Credo in unum Deum’). A viola part in bars 13–14, where Mozart left the staff blank, seems necessary to complete the harmony.

From the first note of bar 19 to the end of the cadenza (bar 112), the three staves for the upper strings are blank in the autograph score; but to a large extent harmonic considerations determine the layout of the missing parts. For example, it seems best not to double the seventh on the first beat of bar 20 and similar places; and the fourth on the first beat of bar 23 needs to be prepared, which implies simple sustained parts in the previous bar. The string pattern in bars 25–6 is derived from that in bars 1–5. In bars 30–2 there can be no third on the first beat of each bar, so to avoid bare fifths the seventh of the chord is added. Despite the fact that the bass continues in bars 37–9, the upper strings remain silent by analogy with bars 43–5 of ‘Se il padre perdei’; though in the corresponding bars 74–6 sustained violins are needed, to provide the seventh on each main beat. In the second half of bar 40 and similar places violin II has Mozart’s standard part at such cadences. The recapitulation starts in bar 55 exactly as before, but the bass in bars 58–9 is more sustained, so that the upper strings can be slightly different as well: hence the moving viola part, which follows naturally from the violin parts in bars 56 and 57, and is modelled also on Mozart’s bassoon part in bars 53–4. The approach to the cadenza, in bars 90–1, is copied from bars 453–4 of the third movement of the Piano Concerto in F major, K459.

It would be tempting to add sustained horns in bars 25–9, but the example of bars 9–12 and 44–7 of ‘Un moto di gioia’ K579 suggests that it would be better to reserve this addition for the recapitulation, in bars 61–4. Similarly, the additional horn solo enters in bar 44, not bar 41, the temporary change of crook from F to G allowing an entry on an open note (there are precedents for such rapid changes of crook in the ‘supper’ scene in *Don Giovanni*). Horn I is needed again in bar 49 to complete the diminished seventh chord in the wind, and in bars 52–4 the horns supply the obviously necessary dominant pedal.

The Sanctus

In this movement all the orchestral parts are preserved in the sources; the problem is, instead, to reconstruct the missing vocal parts, and to assign Fischer's parts to the correct staves.

The latter problem is easily solved in the Sanctus (though it is more difficult in the 'Osanna'), since Fischer specifies which soprano part is which in bars 8–9, and this more or less settles his other parts both there and for the rest of the movement. And it is reasonable to assume that his four parts in bars 1–5 come from coro I since any additional parts can hardly be higher.

It is easy to fill in the extra four parts in bars 1–5 so as to complete the harmony, but avoid consecutives. The voices re-enter in bar 8, not bar 7, because both soprano parts have rests there and an entry by lower voices only would be unconvincing (and would be unbalanced because coro I would then have the words 'Dominus Deus Sabaoth' three times instead of two). It seems rather tame in bars 14–15 (where André copied Fischer's single soprano part twice) just to double coro I by coro II, and it is not too difficult to contrive another imitation, with an octave leap for soprano II like that for soprano I two beats earlier.

The trombone I part at the end of bar 15 must be for alto since it is too high for tenor.

The 'Osanna'

The only missing orchestral part is that for viola (André's part is spurious); but bars 48–9 can be copied from bars 108–9 of the Benedictus, and it is fairly easy to fill in the rest. The viola might perhaps have doubled tenor I instead of alto II in bar 24, but that would have left the strings harmonically incomplete on the third beat. Similar harmonic considerations determine which vocal part the viola should double in other places.

As is clear from Fischer's copies of the 'Qui tollis' and Sanctus, there is nothing whatever to justify the assumption, made by all previous editors, that his four vocal parts in the 'Osanna' represent one of the two choirs, still less that they all come from coro I rather than coro II. Schmitt's otherwise good reconstruction is simply an 8-part fugue, with no account taken of the division of the eight vocal parts into two separate choirs: thus contrapuntal lines appear more or less at random in the two choirs, and in particular the subject and countersubject sometimes occur together in the same choir, but sometimes are separated. I cannot believe that Mozart laid out this fugue in so haphazard a way, which would moreover be quite contrary to Padre Martini's advice on how to write an 8-part fugue (see Mann). But if we assume instead that, at least at the beginning, Fischer simply copied whichever of the two equal parts happened to enter first, it begins to be possible to make a more plausible reconstruction of the exposition, in which the subject and countersubject always appear together, alternately in coro I and coro II.

This arrangement implies that Fischer's parts are, to start with, soprano I, alto II, tenor I, and bass I. But it would be wrong to assume that this identification remains valid for the whole fugue, since it is clear from the Sanctus that Fischer sometimes exchanged parts without warning. In any case, Fischer's alto part must obviously be alto I, not alto II, in bars 53–61. A little caution is necessary in deciding on the change-over points, though, because Fischer numbers the whole-bar rests consecutively. Hence rests of several bars' length must always belong to a single part, and so any switches must occur elsewhere.

There seems no necessity for any switches in Fischer's soprano part, so it has been taken to be soprano I throughout. The alto part can conveniently, and very plausibly, change

from alto II to alto I in bars 48–51, where the two choirs should pretty obviously be in unison. As for the tenor, although Fischer's part is tenor I at the start, it must be tenor II in bars 24–6 if tenor I is to have the subject at the same time as soprano I has the countersubject; but a change-over can be made in bar 23 by giving tenor I a descending octave on '...-cel-sis' like that in the bass in bar 29 (note also that, in bar 23, the third note of the tenor part written on the organ staff is a quaver, not a crotchet). The change back to tenor I for bars 53–61 can be accomplished, as for alto, during bars 48–51. The bass is a little more problematical, for although Fischer's part is bass I at the start, it would surely be wrong for bass II to enter with the countersubject after no less than 27 bars' rest, and yet Schmitt's doubling of bass I by bass II at the start seems most implausibly unbalanced. Padre Martini, though (see Mann), allows the last voice in an 8-part fugue to come in before its 'proper' entry, with non-thematic material, so as to avoid an over-long rest: so bass II can take over Fischer's part in bars 21–3 where two bass parts seem necessary, and bass I can then have a descending octave on '...-cel-sis'. From bar 24, however, it is best to allow Fischer's part to revert to bass I.

It remains to fill in the other four parts. Fortunately, the extra contrapuntal lines are doubled by the orchestral parts most of the time, as indeed Schmitt realized. There are, however, some places where the new version differs from Schmitt's in more than the layout of the parts, and these are listed below.

Bars 24–9. Alto I follows trombone I (including the last beat of bar 27), except at the cadence in bar 29 where both choirs should be in unison. Tenor I follows trombone II more closely in bar 26 than in Schmitt's version, so that the consecutives with alto II from the second to the third beats become octaves by contrary motion, not outright unisons; then tenor I continues with bassoon I on the last beat of bar 27. Bass II has a rest in bar 25 since if it doubled the instrumental bass part it would be in octaves with tenor II.

Bars 29–32. Soprano II stops on the third beat of bar 31 to allow the obligatory rest before entering with the countersubject in bar 32. Alto I uses the oboe II part at the end of bar 31 and the start of bar 32 (apparently an afterthought on Mozart's part, for he originally gave oboe II a crotchet rest on the fourth beat of bar 31), which is preceded by an imitation of the alto II part two beats earlier, to maintain the pattern of the sequence (it will be noted that the alto II part in bar 30 is not doubled by any of the orchestral parts in the sources). Schmitt's doubling of alto I and II here is unbalanced. Tenor I doubles trombone II at the end of bar 31 (a part not used at all by Schmitt), and continues with that part for a few bars (Schmitt gives it to bass II, but it is rather too high). Bass II follows bassoon II to the first beat of bar 32.

Bars 35–8. Again, Schmitt's doubling of alto I and II in bars 37–8 is unbalanced, and it is better for alto I to finish the subject on the first beat of bar 37 (being careful to avoid consecutives with either soprano II or bass I), and then to follow trombone I in bar 38 (a part not used by Schmitt). Bass II follows the instrumental bass from the first half of bar 35 (again omitted by Schmitt), in bar 37 imitates bass I two beats later, and then drops out in preparation for the entry with the countersubject in bar 39.

Bars 39–42. There seems no point in Schmitt's quaver rest for soprano II on the third beat of bar 40; it has been omitted. Alto I is slightly different from Schmitt's alto II, so as to follow oboe II a little more closely. Tenor I continues to the first beat of bar 41 (bassoon I having switched to the bass part) so as to complete the harmony on the fourth beat of bar 40. Bass II diverges from bass I in bar 40 since otherwise the bass would be missing on the fourth beat.

Bars 42–3. Soprano II has the rhythm of trombone I in the second half of bar 43. Tenor I follows the instrumental bass (rather than bass II as in Schmitt's version, since the instrumental bass part is written in the tenor clef). Consequently bass II has rests.

Bars 44–7. Schmitt must surely be wrong to give the countersubject in bassoon I to soprano II, for Mozart would not have doubled such a part at the lower octave instead of at the unison. Hence the bassoon I part must be given to tenor I, though the trombone II part (not used by Schmitt) is followed at the end of bar 46. Instead, soprano II follows oboe II in bars 44–5 (again not used by Schmitt) and then doubles soprano I. Alto I doubles trombone I to the first note of bar 46 and then follows oboe II exactly to the first beat of bar 47. It seems appropriate for both bass parts to have the subject at the start of the 'recapitulation'.

Bars 51–3. Robbins Landon's revision of Schmitt's tenor II part in these bars makes consecutive octaves with soprano I onto each strong beat; it seems better for the three lower parts of coro II to follow the pattern that is almost obligatory for bass II in bar 52.

Bars 54–5. Note that the repeated Gs here are played by violins and trombones, as well as trumpets, horns, and timpani as in bars 50–1. This strongly suggests that coro II should be spaced more widely than in Schmitt's version.

Editorial conventions

Editorial slurs are crossed, and editorial staccatos are marked by dots to distinguish them from staccato markings in the sources, which are indicated by wedges. Other editorial additions are in square brackets. Cautionary accidentals are in round brackets; a few redundant accidentals have been deleted. Dynamic markings and clefs have been modernized. Word division follows the autograph, and is consistent with the Austro-German pronunciation that Mozart would have expected. Mozart's names for the instruments and voices have been used throughout; in particular the bass line is labelled 'Organo e Bassi' (just 'Bassi' in the 'Et incarnatus est'), but is obviously intended to include cellos.

It should be noted that nothing is explicitly identified as editorial, by means of square brackets or the like, in instrumental or vocal parts that are editorial reconstructions. These are all fully identified as such in the Critical Commentary, which also lists details of all minor amendments not otherwise indicated in the score.

RICHARD MAUNDER
Cambridge, 1988

EINLEITUNG

Kurz bevor Wolfgang Amadeus Mozart am 4. August 1782 Constanze Weber heiratete, gelobte er, als Dank dafür eine große Messe zu schreiben. Fünf Monate später berichtete er seinem Vater Leopold, daß sie bereits zur Hälfte vollendet sei.

Wegen der Moral hat es ganz seine richtigkeit; — es ist mir nicht ohne vorsatz aus mein feder geflossen — ich habe es in meinem herzen wirklich versprochen, und hoffe es auch wirklich zu halten. — meine frau war als ich es versprach, noch ledig — da ich aber fest entschlossen war sie bald nach ihrer genesung zu heyrathen, so konnte ich es leicht versprechen — zeit und umstände aber vereitelten unsere Reise [nach Salzburg], wie sie selbst wissen; — zum beweis aber der wirklichkeit meines versprechens kann die spart von der hälfte einer Messe dienen, welche noch in der besten hoffnung da liegt. (4. Januar 1783)

Es ist daher anzunehmen, daß Mozart schon damals die Absicht hatte, das Werk in Salzburg aufzuführen, und zwar während des Besuches, den er zusammen mit Constanze seinem Vater und seiner Schwester abzustatten gedachte. Der Besuch mußte bis nach der Geburt des ersten Kindes der Mozarts, Raimond Leopold, am 17. Juni 1783, verschoben werden, und das Paar kam schließlich am 29. Juli in Salzburg an. Zweifellos setzte Mozart die Arbeit an KV 427 während seines dortigen Aufenthaltes fort. (Nach Tyson sind die Originale der Bläser- und Paukenpartitur bei einigen Sätzen auf Salzburger und nicht auf Wiener Manuskriptpapier geschrieben.) Mozarts Schwester Nannerl trug in ihr Tagebuch am Donnerstag, dem 23. Oktober, ein: '... in capelHaus bey der prob von der mess, meines bruders. bey welcher meine Schwägerin die Solo Singt.'

Am folgenden Sonntag, dem 26. Oktober 1783, schrieb sie: '... zu st peter in amt mein bruder sein amt gemacht worden. die ganze hofmusik war dabey.'

Bis zu diesem Zeitpunkt hatte Mozart jedoch nur Kyrie, Gloria, Sanctus, 'Osanna' und das Benedictus vollendet (auch wenn er darüber hinaus zwei Sätze aus dem Credo bereits entworfen, aber noch nicht vollständig orchestriert hatte). Daß nur diese bereits vollendeten Sätze aufgeführt wurden und Mozart nicht, wie manchmal vermutet wurde, die fehlenden Abschnitte durch Stücke aus früheren Messen ersetzte, wird durch die noch erhaltenen vier Originalstimmen für drei Posaunen und Orgel bestätigt. Es ist heute nicht mehr möglich, zu entscheiden, ob das Credo und das Agnus Dei einfach gesprochen oder vielleicht als Gregorianischer Choral gesungen wurden, obwohl seltsamerweise in St. Peter anscheinend eine Tradition bestand, das Credo jedes Jahr am 26. Oktober bei der Messe wegzulassen, zumindest, wenn dieses Datum auf einen Wochentag fiel (vergleiche Holl und Köhler). Nannerls Tagebuchnotiz, daß Constanze die Sopransolos sang, wird durch zwei andere Beweisstücke unterstützt:

(i) Die Takte 1—69 des 'Laudamus te' sind auf Papier geschrieben, das sonst in Wien während der zweiten Hälfte des Jahres 1782 gebraucht wurde (Tyson); daher gehört dieser Satz zu den Teilen von KV 427, die schon relativ früh geschrieben wurden, und das läßt ziemlich sicher vermuten, daß Mozart die Solistin, die diesen Part übernehmen sollte, bereits gut kannte.

(ii) Die Takte 34—71 des Kyrie ähneln sehr dem zweiten der 'Solfeggi' KV 393, von dem gewöhnlich angenommen wird, es sei im August 1782 als Stimmübung für Constanze geschrieben worden (obwohl Tyson gezeigt hat, daß das dritte dieser Stücke wahrscheinlich während des erwähnten Salzburg-Besuches entstanden ist).

Weitere Mitwirkende der ersten Aufführung von KV 427

waren vermutlich die Kastraten Francesco Ceccarelli oder Michelangelo Bologna und der Tenor Giuseppe Tomaselli, die zu dieser Zeit alle in Nannerls Tagebuch als häufige Gäste des Mozartschen Hauses erwähnt werden, sowie Franz Jakob Freystädler (1761—1841), von 1778 bis 1784 Organist an St. Peter in Salzburg, der später ein Freund und Kollege Mozarts in Wien war und möglicherweise auch ein wenig zur Vollendung des Requiems beitrug (vergleiche Nowak). Sonst haben wir nur Nannerls Feststellung, daß 'die ganze hofmusik' die offenbar nur sehr spärlich vorhandenen Kräfte von St. Peter ergänzte, dessen Chor damals nur aus etwa zehn Mitgliedern bestand (Holl und Köhler).

Anscheinend hat Mozart die c-Moll-Messe niemals wiederholt und daher die Arbeit an ihr auch nie wieder aufgenommen. Im März 1785 arbeitete er jedoch Kyrie und Gloria, mit einigem zusätzlichen Material, zu dem italienischen Oratorium *Davidde penitente* KV 469 um, unterlegt mit einem neuen Text, der wahrscheinlich von Lorenzo da Ponte stammt. In dieser Form wurde das Werk am Wiener Burgtheater am 13. und 15. März 1785 aufgeführt.

Die Quellen

1. Mozarts Originalpartitur

(Deutsche Staatsbibliothek Berlin; Facsimile, herausgeg. von M. Holl und K.-H. Köhler, Kassel, Bärenreiter, 1983) Folio 1—47 enthalten die vollständige Partitur vom Kyrie bis einschließlich dem 'Cum Sancto Spiritu' auf Notenpapier mit 12 Systemen (auf Folio 7^o befindet sich ein durchgestrichener eintaktiger Entwurf für den Anfang des 'Gratias'). Folio 15 und 18 (ein einzelner Doppelbogen, der die Takte 71—87 und 123—138 des 'Laudamus te' enthält) ersetzen einen früheren Entwurf (Veste Coburg, dasselbe Papier wie bei den Takten 1—69), der bei Holl und Köhler abgedruckt ist. Abgesehen von einigen fehlenden inneren Stimmen ist dieser Entwurf bis auf die Takte 130—138, wo Mozart die Solostimme neu schrieb, identisch mit der endgültigen Fassung. Die unvollständige Partitur des 'Credo in unum Deum' und 'Et incarnatus est' füllt Folio 48—62 der Originalhandschrift (ebenfalls auf Notenpapier mit 12 Systemen), daran schließen sich, alle auf Salzburger Papier mit 10 Systemen, Teilpartituren (Particelle) für die Fagotte im Gloria, für Holz- und Blechbläser im 'Qui tollis', nochmals für die Fagotte im 'Jesu Christe' und im 'Cum Sancto Spiritu' und für alle Bläser und Pauken im Sanctus und im 'Osanna' an. Die Hauptpartitur für das Sanctus und das 'Osanna' fehlt, aber die Tatsache, daß Mozart (wie Robbins Landon im Vorwort zu seiner Ausgabe hervorhebt, siehe unten) in den beiden letztgenannten Sätzen eine gesonderte Particella für alle Bläser und Pauken benötigte, beweist an sich schon, daß in der Hauptpartitur, wie in der des 'Qui tollis', acht Notensysteme für die Singstimmen verwendet wurden. Auch das Benedictus ist verlorengegangen. Die fehlenden Teile der Originalpartitur waren bereits nicht mehr vorhanden, als André 1840 die erste Ausgabe der Messe veröffentlichte (vergleiche Holl und Köhler und die Beschreibung der André-Ausgabe unten); wahrscheinlich nahm sie Mozart selbst 1785 heraus, als er Kyrie und Gloria zu *Davidde penitente* umarbeitete. Daher ist es wohl eher ein glücklicher Zufall, daß sogar die Bläserstimmen für das Sanctus und das 'Osanna' erhalten geblieben sind.

Als Mozart das Arrangement für *Davidde penitente* machte, schrieb er die Partitur nicht neu heraus, sondern brachte nur Vermerke an, wo die neuen Arien eingefügt werden sollten, etwa vor dem 'Qui tollis': 'NB Hier kann vor diesen chor eine Tenor Arie kommen' und, unmittelbar

nach demselben Chor: 'NB Nach diesem Chor kann eine Bravour Arie für Sopran kommen. — für die erste Sängerin'. Zur gleichen Zeit schrieb er offensichtlich auch 'NB dieses Solo singt die Erste Sängerin' zu Takt 34 des Kyrie und 'NB dieses singt die 2.^{te} Sängerin' auf die erste Seite des 'Laudamus te'. Daraus folgt, daß die moderne Tradition, die Nummern für Sopransolo zwischen den beiden Sopranstimmen aufzuteilen, von dem 1785 gemachten Arrangement her stammt und nicht von der Originalaufführung von 1783, bei der Mozart sicherlich beabsichtigte, daß Constanze mit allen Sopranpartien glänzen sollte. Vielleicht dachte er sich die Musik, zumindest zum Teil, als Hochzeitsgeschenk für sie sowie als Erfüllung seines eigenen Gelöbnisses? Daß Mozart beim Schreiben des unvollständigen 'Et incarnatus est' an Constanze dachte, legt auch dessen große Ähnlichkeit mit dem 'Se il padre perdei' in *Idomeneo* nahe, von dem Constanze zu Mary Novello sagte, daß es Mozarts Lieblingsstück unter denen sei, die er gern von ihr gesungen hörte, wenn er sie dabei selbst begleitete (Medici und Hughes, S. 94).

Zusätzlich zu der Originalpartitur und dem beiseitegelegten Entwurf für einen Teil des 'Laudamus te' sind noch drei vorläufige Skizzen für das 'Cum Sancto Spiritu' erhalten, wie auch zwei kurze Skizzen für ein 'Dona nobis pacem' (zu Einzelheiten vergleiche Holl und Köhler). Das Solfeggio KV 393 Nr. 2 enthält Mozarts eigene ausgeschriebene Verzierungen für die Fermate in den Takten 49, 50 und 54 des Kyrie.

2. Die Originalstimmen

(Staats- und Stadtbibliothek Augsburg) Vier Stimmen sind erhalten geblieben, die 'Trombone 1^{mo}' 'Trombone 2^{do}', 'Trombone 3^{tio}' und 'Organo' überschrieben sind. Nach Holl und Köhler wurden die Orgelstimme von Joseph Richard Estlinger und die Posaunenstimmen von Felix Hofstätter kopiert, die beide Kopisten am Salzburger Hof waren. Die Orgelstimme enthält einige Korrekturen, die offensichtlich von Mozart selbst vorgenommen wurden. Alle vier Stimmen enthalten nur die vollendeten Sätze, das heißt, das 'Credo in unum Deum' und das 'Et incarnatus est' fehlen. Bei Sanctus, 'Osanna' und Benedictus ist die Augsburger Orgelstimme allerdings die früheste erhaltene Quelle für den bezifferten Baß. Alle vier Stimmen sind einen Ton nach unten transponiert, so daß das Kyrie in b statt in c-Moll zu stehen scheint. Dafür wurden mehrere mögliche Erklärungen angeboten, zum Beispiel, daß Constanze Schwierigkeiten mit den Spitzentönen hatte und Mozart deshalb das ganze Werk für sie einen Ton nach unten transponieren mußte. Doch es ist schwer vorstellbar, daß Mozart diese Schwierigkeiten erst im letzten Moment bemerkte, und in jedem Fall ist das Solfeggio KV 393 Nr. 2 einen Ton höher geschrieben als der entsprechende Teil des Kyrie aus KV 427. Eine sehr viel plausiblere Erklärung ist sicherlich, daß die Orgel von St. Peter in Salzburg, wie es zu jener Zeit so häufig vorkam, einen Ton höher gestimmt war als die übliche Orchesterstimmung, daß die dortigen Posaunen hergebrachterweise in derselben hohen Stimmung spielten und deshalb transponierte Stimmen benötigten.

Es ist wahrscheinlich, daß Mozart das gesamte Auführungsmaterial bei seinem Vater zurückließ, als er am Tag nach der ersten Aufführung von KV 427 zur Rückreise nach Wien aufbrach, daß Leopold Mozart die Noten vor seinem Tode seiner Tochter Nannerl hinterließ und daß sie schließlich dem Augustinerkloster vom Heiligen Kreuz in Augsburg übergab, wo sie verblieben, bis sie vor einigen Jahren als Leihgabe in die Staats- und Stadtbibliothek kamen (Holl und Köhler). Es ist nicht bekannt, wann die fehlenden Teile, mit Ausnahme der noch erhaltenen vier Stimmen, verlorengegangen sind.

3. Die Fischer-Partitur

(Österreichische Nationalbibliothek Wien; ehemals Eigentum von Johann Anton André und von ihm als Quelle für seine Ausgabe von 1840 benutzt) Diese Partitur, die alle vollständigen Sätze einschließlich des Sanctus, des 'Osanna' und des Benedictus enthält, wurde von Pater Matthäus Fischer (1763–1840), dem Chordirektor des Heiligkreuz-Klosters in Augsburg, kopiert. Sie ist die einzige erhaltene Quelle für den Chor und die hohen Streicher im Sanctus und 'Osanna' und für das gesamte Benedictus mit Ausnahme des bezifferten Basses. Die zahlreichen Fehler hinsichtlich der Übereinstimmung der untereinander stehenden Takte deuten mit Sicherheit darauf hin, daß Fischer seine Partitur aus einem Satz von Stimmen zusammenstellte und nicht von einer anderen Partitur kopierte. Man ist daher versucht, anzunehmen, daß es diejenigen Stimmen waren, die bei der Salzburger Aufführung von 1783 benutzt wurden, der Satz also zu dieser Zeit noch vollständig war. Andererseits weisen Fischers Orgel- und Posaunenstimme offenbar keine Transponierungsfehler auf, was die Vermutung nahelegt, daß er für diese Instrumente Stimmen benutzte, die in der richtigen Tonart geschrieben waren. Sie könnten selbstverständlich zusätzlich zu den erhaltenen transponierten Stimmen vorhanden gewesen sein.

Holl und Köhler vermuten, daß Fischer seine Partitur auf die ausdrückliche Bitte von André angefertigt haben könnte, obwohl André im Vorwort zu seiner Ausgabe schreibt, daß er die Fischer-Partitur 'in einem Kloster in Baiern' wiederentdeckt habe und geglaubt zu haben scheint, sie sei noch zu Mozarts Lebzeiten entstanden. Darüberhinaus gibt es mehrere Hinweise in der Partitur selbst, daß Fischer sie ursprünglich zumindest zum Teil für seine eigenen Studienzwecke anfertigte, ohne an eine Verwendung für Aufführungen oder eine Veröffentlichung zu denken:

(i) Die Fuge des 'Cum Sancto Spiritu' wurde offensichtlich zu einer anderen Zeit (und deshalb wahrscheinlich früher) geschrieben als das einleitende 'Jesu Christe' und die übrigen Teile des Kyrie und Gloria. Sie ist viel sorgfältiger ausgearbeitet als die übrige Partitur und trägt (gesondert) die Überschrift 'Cum Sancto Fuga. Mozart'. Das Manuskript steht auf Notenpapier mit 16 und 17 Systemen, aber nur 11 werden benutzt: Fagotte, Pauken und die Viola fehlen durchweg. Diese Auslassungen können daher nicht durch mangelnden Platz auf dem Notenpapier erklärt werden, doch könnten sie sinnvoll erscheinen, wenn Fischer einfach die wesentlichen Umrisse der Fuge für seinen privaten Gebrauch in einer Partitur zusammenstellen wollte.

(ii) In ähnlicher Weise ist die 'Osanna'-Fuge sorgfältig auf Notenpapier mit 14 und 15 Systemen niedergeschrieben. Die erste Seite ist leer, mit Ausnahme von 'Vertatur' / 'segue Ossanna [sic]' / 'V:S:' — vermutlich später hinzugefügt, als das Sanctus kopiert wurde. Darüber hinaus ist die Partitur der ersten vier Takte des 'Osanna' auch auf der Rückseite des letzten Blattes des 'Cum Sancto Spiritu' enthalten (und später durchgestrichen), was die Vermutung nahelegt, daß Fischer ursprünglich nur diese beiden Fugen in der Partitur zu kopieren beabsichtigte. Wie im 'Cum Sancto Spiritu' werden auch im 'Osanna' nur 11 Notensysteme benutzt, wobei Fagotte, Pauken und Viola weggelassen sind, obwohl Platz für sie vorhanden gewesen wäre. Die Singstimmen nehmen nur vier Notensysteme in Anspruch, mit jeweils nur einer Stimme auf jedem System, und es gibt keinerlei Hinweis darauf, daß vier Stimmen fehlen.

Vermutlich fertigte Fischer die Partitur der restlichen Teile des Werkes zu einem späteren Zeitpunkt an. Obwohl keine der Orchesterstimmen fehlt, gewinnt man den Eindruck, daß die Kopie viel hastiger angefertigt wurde, und es

treten zahlreiche Flüchtigkeitsfehler auf. Ein Vergleich mit der Originalhandschrift zeigt zum Beispiel, daß Fischer sehr häufig Bindebögen wegließ oder falsch setzte (dies muß bei der Edition von Sanctus und Benedictus bedacht werden) und oft die Stimmen um einen oder zwei Takte gegeneinander verschob und danach seine Fehler korrigierte. Andererseits gehen einige geringere Unstimmigkeiten zwischen Fischers Partitur und der Originalhandschrift vermutlich auf Mozarts eigene Bearbeitung des Aufführungsmaterials zurück; in allen diesen Fällen wurde in der vorliegenden Ausgabe Mozarts Original übernommen und die Variante aus Fischers Partitur im Kritischen Kommentar angegeben.

Im 'Qui tollis' war Fischer, nun wohl aus Platzgründen, gezwungen, die acht Singstimmen in vier Notensystemen unterzubringen. Diese werden zu Beginn als 'Canto', 'Alto', 'Ten.' und 'Basso' bezeichnet, und im dritten Takt wird 'Coro Imo.' spezifiziert. In Takt 6 (Takt 5 in der Sopranstimme) schreibt Fischer 'Coro II.', und einen oder zwei Takte lang versucht er, alle acht Stimmen vollständig und mit allen Pausen zu kopieren, wobei die beiden Stimmen auf jedem System durch nach oben und unten zeigende Notenhäse unterschieden werden. Doch die Richtung der Notenhäse stimmt nicht immer mit der zugehörigen Stimme überein, und nach ein paar Takten gab Fischer den Versuch auf, eine klare Unterscheidung zu treffen: In den Takten 15 und 16 beispielsweise sind die beiden Sopranstimmen einfach hintereinander notiert, wobei kein Hinweis zu finden ist, daß es sich dabei nicht lediglich um eine fortlaufende Stimme handelt. Die Partitur enthält viele schwerwiegende Fehler, und sehr oft fehlen ein oder zwei Takte in der einen oder anderen Stimme. Tatsächlich wird aus den Abständen der Noten deutlich, daß Fischer bei seiner Arbeit nicht systematisch eine Singstimme nach der anderen kopierte, sondern die Partitur taktweise anfertigte, wobei er zuerst die Stimme abschrieb, die in diesem Takt die meisten Noten zu haben schien, und danach die anderen Stimmen hineinquetschte, so gut er es konnte — obwohl er es manchmal auch vergaß.

Infolgedessen muß Fischers Partitur des Sanctus und des 'Osanna', die die einzige Quelle für die Singstimmen dieser Sätze ist, mit großer Vorsicht benutzt werden, und insbesondere dort, wo nach seiner Kopie eine durchgehende Stimme auf einem Notensystem vorzuliegen scheint, kann es sich sehr wohl um eine Verquickung der ursprünglich zwei Stimmen handeln. Die andere Möglichkeit wäre, daß nur eine Stimme wiedergegeben und die andere weggelassen wurde, in welchem Falle Fischer die verwirrende Angewohnheit hat, manchmal ohne Vorwarnung von einer Stimme zur anderen zu wechseln. Fischers Partitur des Sanctus beginnt mit vier Notensystemen für die Singstimmen, mit einer Stimme auf jedem System, die 'Canto', 'Alt.', 'Ten.' und 'Bas.' bezeichnet sind, doch nach fünf Takten (nach dem Seitenwechsel) verwendet er fünf Systeme, die nun 'Canto Imo: Choro I.', 'Choro II.', 'Alto', 'Ten.' und 'Bass.' bezeichnet sind. Diese Anordnung wird fortgeführt, bis nach Takt 12 (dem nächsten Seitenwechsel) die Partitur zu vier Systemen für die Singstimmen zurückkehrt, obwohl in Takt 13 die beiden Sopranstimmen durch nach oben und unten zeigende Notenhäse unterschieden werden und die Pausen in beiden Stimmen vollständig ausgeschrieben sind (in diesem Takt gibt es auch im Tenor nach oben und unten zeigende Notenhäse). An mehreren Stellen werden zwei selbständige Stimmen auf ein Notensystem wie eine durchgehende Stimme geschrieben; das ist zum Beispiel im Tenor in Takt 13 der Fall, wo in Takt 12 eindeutig Tenor II vorausgeht, dem jedoch in Takt 14 Tenor I folgt. Offensichtlich besaß Fischer damals alle acht Singstimmen für das Sanctus, war aber eher noch weniger sorgfältig als im 'Qui tollis', was die Unterscheidung verschiedener Stimmen

angeht, oder vergaß manchmal sogar vollständig, sie zu kopieren.

Andrés Ausgabe und die ihr folgenden

1. J. A. Andrés Ausgabe (1840)

(Exemplar in der British Library, London, Standnummer: Hirsch. IV. 864) Auf der Titelseite ist zu lesen:

'Missa / aus C moll / von / W. A. MOZART / Partitur. / Nach der / hinterlassenen Original=Handschrift herausgegeben / und / mit einem VORBERICHT begleitet / von / A. André.'

Die Nummer der Druckplatte ist 6318, und Andrés Vorwort trägt das Datum Mai 1840. André schreibt dort, daß seine Ausgabe auf der Grundlage der Originalhandschrift und einer Kopie 'in einem Kloster in Baiern' (d.h. der Fischer-Partitur) angefertigt worden sei. Sein Druck hält sich sehr eng an diese beiden Quellen, und er geht sogar so weit, daß er alle Änderungen des Schlüssels exakt wiedergibt sowie die zahlreichen Abkürzungen und insbesondere die von Zeit zu Zeit auftretenden Auslassungen von Stimmen mit erklärenden Hinweisen wie 'unisoni' oder 'col Violino ^{1^{mo}}' genau übernimmt. (In diesen Fällen verwendete André fast immer dieselben Ausdrücke wie die Originalhandschrift.) Ebenso verfuhr André genauso wie Mozart, wo dieser im 'Credo in unum Deum' und im 'Et incarnatus est' Stimmen freiließe, und insbesondere gibt es zwei freie Notensysteme im gesamten letztgenannten Satz. Im Sanctus druckte André durchgehend fünf Singstimmen aus, so daß die Sopranstimme doppelt soviel Raum einnimmt wie bei Fischer, der nur vier Notensysteme benutzte; im 'Osanna' folgte André dagegen genau Fischers vier Stimmen. Aus Andrés Druck geht klar hervor, daß Mozarts Originalpartitur im Jahr 1840 nicht vollständiger war als sie es heute ist, daß die Kopie 'in einem Kloster in Baiern' tatsächlich die Fischer-Partitur war und daß André die Originalstimmen für Posaune und Orgel nicht benutzte (und daher wohl auch nicht von ihnen wußte). Im Sanctus zum Beispiel folgt die Bezifferung genau der Fischers, wohingegen das Original der Orgelstimme eine viel vollere Bezifferung enthält.

Eine verwirrende Besonderheit des 'Osanna' ist jedoch, daß in Andrés Druck eine durchgehende Violentstimme erscheint, obwohl in der Fischer-Partitur keine vorhanden ist. Die Stimme ist in den Takten 47—49 eindeutig falsch, da sie nicht den Takten 107—109 des Benedictus entspricht, wo André die Stimme von Fischer richtig übernimmt. Daher kann André nicht eine originale, aber heute verlorengegangene Violentstimme benützt haben. Er muß sich dieses eine Mal dafür entschieden haben, eine Stimme nach seiner eigenen Erfindung einzufügen.

Ungeachtet ihrer großen historischen Bedeutung ist die Ausgabe von André daher keine Primärquelle, da sie nur auf der Originalhandschrift und der Fischer-Partitur beruht. Dasselbe gilt für die von P. Spitta für die alte Gesamtausgabe (Serie XXIV, Nr. 29, Breitkopf & Härtel, 1882) herausgegebene Fassung, die ebenfalls auf keinen anderen als diesen beiden Quellen beruht. Spitta kopierte Andrés Violentstimme im 'Osanna' und machte einige unbedeutende Änderungen, beispielsweise ersetzte er Mozarts (und Andrés) Spitzenton \sharp durch ein a in der Fagottstimme im zweiten Ton von Takt 64 des 'Quoniam'.

2. Alois Schmitts Ausgabe (Breitkopf & Härtel, 1901)

Offenbar war Joseph Dreschler aus Wien der erste, der die c-Moll-Messe 'vervollständigte'. Seine Fassung des Werkes wurde am 15. November 1847 im Stephansdom zu Wien aufgeführt, ist aber leider verlorengegangen (Holl und Köhler). Im Jahr 1901 jedoch fertigte Alois Schmitt mit

Unterstützung von Ernst Lewicki eine neue 'vollständige' Fassung des Werkes an, die am 3. April desselben Jahres in Dresden aufgeführt und anschließend von Breitkopf & Härtel veröffentlicht wurde. Erst durch Schmitts Ausgabe wurde das Werk zum ersten Mal allgemein bekannt und vielerorts aufgeführt, und diese Ausgabe blieb über ein halbes Jahrhundert lang die Standardfassung für die Aufführung von KV 427.

Obwohl Schmitt erwähnt, daß zumindest eine Original-Particella für Sanctus und 'Osanna' vorhanden sei, ist es so gut wie sicher, daß er für seine Fassung die Gesamtausgabe als Grundlage nahm und wohl nicht die Originalhandschrift selbst oder gar den Druck von André. Zum Beispiel übernahm er in Takt 64 des 'Quoniam' das *a'* in der Fagottstimme anstelle des richtigen *f#'*. Es gibt keine Hinweise dafür, daß er von den Augsburger Stimmen oder der Fischer-Partitur Kenntnis hatte. Die Bezifferung ist gänzlich weggelassen, doch gibt es eine ausgeschriebene Continuo-Stimme für die Orgel. Es gibt zahlreiche kleinere Auslassungen (zum Beispiel die Takte 45—51 im 'Laudamus te'), und im Gloria, 'Qui tollis', 'Jesu Christe' und 'Cum Sancto Spiritu' sind zusätzlich Flöten und Klarinetten hinzugefügt (wenn auch seltsamerweise nicht im Kyrie). Das 'Credo in unum Deum' ist voll orchestriert, ebenfalls einschließlich der Flöten und Klarinetten (aber ohne Trompeten, Pauken und Posaunen), und die Lücken in den Streicherstimmen im 'Et incarnatus est' sind ausgefüllt (obwohl es auch hier mehrere Auslassungen gibt). Da er keinen Zweifel daran hatte, daß Mozart 1783 eine vollständige Messe zusammengestellt und dazu frühere Kompositionen verwendet habe, vervollständigte Schmitt das Credo durch Hinzufügen von Teilen aus KV 139, KV 262, KV 322, KV 323, KV 337 und KV Anh. 21 (von letzterem weiß man inzwischen, daß es von Ernst Eberlin stammt). Im Sanctus und 'Osanna' fügte Schmitt wiederum Flöten und Klarinetten hinzu, doch er bemerkte offenbar als erster, daß diese Sätze für achtstimmigen Chor geschrieben waren, nicht für vier- oder fünfstimmigen wie in allen vorausgehenden Partituren. Schmitt rekonstruierte daher die fehlenden Singstimmen auf der Grundlage kontrapunktischer Linien im Orchester. Und schließlich wiederholte er den einleitenden Kyrie-Satz als Agnus Dei.

3. H. C. Robbins Landons Ausgabe (Edition Eulenburg Nr. 983, 1956)

Mit dieser Ausgabe wurde zum ersten Mal eine Aufführungsfassung von Mozarts Werk veröffentlicht, in der das Credo nicht 'vervollständigt' oder das Kyrie behelfsmäßig an Stelle des fehlenden Agnus Dei wiederholt wurde. Sie ist auch die erste kritische Ausgabe der Messe. Doch leider waren sowohl die Originalhandschrift als auch die Fischer-Partitur im Jahr 1956 für einige Zeit verschwunden, und die Originalstimmen waren noch nicht wieder entdeckt worden, so daß Robbins Landon seine Ausgabe allein auf die von André und Spitta stützen konnte. Er vervollständigte die Orchestrierung in den Sätzen 'Credo in unum Deum' und 'Et incarnatus est' neu und verwendete, mit einigen kleinen Änderungen, im Sanctus und im 'Osanna' Schmitts Rekonstruktion der acht Singstimmen. Robbins Landons Ausgabe ist seit dreißig Jahren die Standardfassung bei jenen 'Puristen', denen Schmitts Zusätze mißfallen.

Die neue Fassung

Für das gesamte Kyrie und Gloria bis zum Schluß des 'Cum Sancto Spiritu' wurde Mozarts Handschrift als einzige Quelle in Betracht gezogen, auch wenn die Posaunenstimmen zur Klärung einiger Passagen für die Instrumente hilf-

reich sind, die in der Partitur nicht voll ausgeschrieben sind. (In den Takten 22—34 und 45—56 des Gloria habe ich jedoch angenommen, daß Hofstätter die Singstimmen irrtümlicherweise kopierte und die Posaunen an diesen Stellen ursprünglich schweigen sollten.) In ähnlicher Weise wurde das Benedictus, bis zur Wiederholung eines Teils des 'Osanna', von Fischers Partitur und der ursprünglichen Orgelstimme übernommen, auch wenn dabei Fischers recht unbekümmerter Umgang mit Einzelheiten wie Artikulation und Dynamik berücksichtigt werden muß. 'Credo in unum Deum', 'Et incarnatus est', Sanctus und 'Osanna' weisen jedoch schwierigere Probleme auf, daher erscheint es angebracht, jeden dieser vier Sätze gesondert zu betrachten.

Das 'Credo in unum Deum'

Mozart benützt in seiner unvollständigen Partitur alle zwölf Systeme seines Notenpapiers für Holzbläser, Hörner, Streicher und fünfstimmigen Chor. Es ist jedoch unvorstellbar, daß er bei einem so glanzvollen Satz, der in einer so engen Beziehung zum Anfang des Gloria steht, die Absicht hatte, Posaunen, Trompeten und Pauken wegzulassen. Höchstwahrscheinlich wurden sie in einer gesonderten Particella zusammengefaßt. Stimmen für diese Instrumente wurden daher in die neue Fassung eingefügt.

In den Takten 25, 27 und 29 sind die Streicher vierstimmig geführt, zum Teil, um zu Beginn des Taktes 26 in einem ausreichend vollständigen Akkord zu erklingen, doch hauptsächlich, weil eine zweistimmige Schreibweise für die Streicher als Begleitung des Chores in den übrigen Teilen von KV 427 äußerst selten zu finden ist. Die Struktur in den Takten 45—52 muß jedoch eher verschieden sein, da der Baß in alternierenden Takten aussetzt und es nötig zu sein scheint, Unisono-Violinen über alle Takte hinüberzuziehen (allerdings nicht in den entsprechenden Takten 63—66, da die Stimme der 1. Violine dort anders geführt ist). Ebenso würden in den Takten 75—82 zweistimmige Streicher von allen vorhergehenden Parallelstellen im übrigen Werk abweichen und wären harmonisch sehr kahl; daher die eigenständige Violinstimme (auf jedem Fall verlangt der Text hier eine komplexe kontrapunktische Begleitung).

Was Bläser und Pauken angeht, ist recht klar, wie Mozarts Stimmen in den Takten 1—10 und 14—24 zu erweitern und fortzusetzen sind, und Holzbläser und Posaunen sollten den Chor mit Sicherheit mehr oder weniger durch den gesamten Satz hindurch unterstützen. Die Anlage der Takte 59—63 und 67—70 wurde von der der Takte 48—50 des 'Qui tollis' übernommen, wo Oboe I in ähnlicher Weise über der Sopranstimme liegt. Die Pauken schweigen während dieser Passage, da sie nur in den Takten 67—71 spielen könnten. Die Bläser werden in den beiden letzten Takten hoch weitergeführt, um den absurden Eindruck zu vermeiden, sie würden nach den Worten 'descendit de coelis' recht unsanft auf der Erde landen.

Das 'Et incarnatus est'

Hier benützt Mozarts Partitur 10 der 12 Systeme seines Notenpapiers. Die oberen drei sind offensichtlich für die hohen Streicher, die nächsten drei sind 'flauto solo', 'oboe solo' und 'fagotto solo' überschrieben, danach folgen zwei freie Notensysteme (die von André sorgfältig übernommen werden), und die letzten beiden sind für 'Canto [solo]' und 'Bassi'. Als erstes stellt sich nun die Frage: Für welche Instrumente waren die beiden freigelassenen Systeme vorgesehen? Denn sie waren sicherlich für etwas vorgesehen, da Mozart niemals Systeme in der Mitte seiner Partituren freiließ, und sich jedenfalls die Mühe machte, die Taktstriche für diese Systeme den ganzen Satz hindurch einzuzeichnen.

Es gibt in Mozarts Handschrift zwei Hinweise am Beginn

dieses Satzes. Zunächst zog er ursprünglich eine Klammer, die nur neun, nicht zehn Notensysteme umfaßte, und erst anschließend vergrößerte er sie nach oben um ein weiteres System, als er seinen Fehler bemerkte. Zweitens begann das System für das 'fagotto solo' ursprünglich mit einem Violinschlüssel, der Baßschlüssel ist über dem Violinschlüssel hinzugefügt, mit dem korrekten (Baßschlüssel-) Vorzeichen — ein \flat — auf der zweiten Notenlinie von unten. Nun stehen aber bei Mozarts üblicher Anlage einer vollständigen Partitur die Hörner (normalerweise nur auf einem System mit zwei Violinschlüsseln, um anzuzeigen, daß es sich um zwei Stimmen handelt) zwischen Oboen und Fagotten, nicht unter allen Holzbläsern, wie es heute üblich ist. Dies läßt mit großer Sicherheit vermuten, daß sein Violinschlüssel (ohne jede Vorzeichen, wohlbemerkt) auf dem System unmittelbar unterhalb des für die Oboe vorgesehenen ein Fehler war, der einfach aus der Macht der Gewohnheit entstand: Zuerst hatte Mozart die Absicht, auf diesem System die Stimme für ein (oder zwei) Hörner zu notieren, doch später änderte er seine übliche Anlage der Partitur, weil es zweckmäßiger war, die drei solistischen Holzblasinstrumente zusammenzuhalten. Darüber hinaus scheinen der einzelne Violinschlüssel und die anfängliche Fehlkalkulation bei der Zahl der für die gesamte Partitur notwendigen Systeme darauf hinzudeuten, daß Mozart sich in einem bestimmten Stadium dafür entschied, zwei statt des üblichen einen Systems für die Hörner zu benutzen, was wiederum die Vermutung nahelegt, daß er zumindest für eines der Hörner gelegentliche Solopassagen vorgesehen hatte — wenn auch nicht sehr oft, da die Hörner in der vollständig ausgeschrieben Kadenz nicht enthalten sind.

Daher ist die wahrscheinlichste Lösung, die zwei freien Systeme für zwei Hörner zu benutzen, wovon sich eines hin und wieder dem Holzbläser-Concertino anschließt. Das würde natürlich die Ähnlichkeit mit 'Se il padre perdei' aus *Idomeneo* (das, wie wir gesehen haben, Mozart sehr gern von Constanze singen hörte) noch verstärken; und andererseits bietet diese Arie einige detaillierte Hinweise für die Orchestrierung des 'Et incarnatus est'.

Mozart machte für diesen Satz keine Tempoangabe, doch das 'Andante ma sostenuto' des 'Se il padre perdei' ist hier wohl völlig angemessen. Fast dieselbe Tempobezeichnung ('Andante ma un poco sostenuto') wird im 'Laudate Dominum' in KV 339 verwendet, das in derselben Tonart, F-Dur, und in derselben Taktart, 6/8, steht.

Die Takte 1—18 sind in Mozarts handschrift nahezu vollständig, wenn es auch angebracht erscheint, von Takt 11 an Hornstimmen hinzuzufügen (nicht vorher, da sie nach dem Schluß des 'Credo in unum Deum' die Stimmbögen wechseln müssen). Eine Violinstimme scheint in den Takten 13—14, in denen Mozart das System frei ließ, notwendig zu sein, um die Harmonie zu vervollständigen.

Von der ersten Note in Takt 19 bis zum Ende der Kadenz (Takt 112) sind die drei Notensysteme für die hohen Streicher in der Originalpartitur freigelassen, doch die Führung der fehlenden Stimmen ist in hohem Maße durch harmonische Gesichtspunkte festgelegt. Zum Beispiel ist es wohl am besten, die Septim auf dem ersten Schlag von Takt 20 und ähnlichen Stellen nicht zu verdoppeln, und die Quart auf den ersten Schlag von Takt 23 muß vorbereitet werden, woraus sich einfache durchgehaltene Stimmen im vorhergehenden Takt ergeben. Die Anlage der Streicher in den Takten 25—26 wurde von der in Takt 1—5 abgeleitet. In den Takten 30—32 kann keine Terz auf den ersten Schlag dieser Takte kommen, daher wurde die Septim des Akkordes eingefügt, um reine Quinten zu vermeiden. Ungeachtet der Tatsache, daß die Baßstimme in den Takten 37—39 weiterspielt, schweigen die hohen Streicher analog zu den Takten 43—45 von 'Se il padre perdei', obwohl in

der parallelstelle, Takt 74—76, durchgehende Violinstimmen nötig sind, um für jeden betonten Schlag die Septim zu liefern. In der zweiten Hälfte von Takt 40 und ähnlichen Stellen übernimmt Violine II Mozarts übliche Stimmführung für derartige Kadenzen. Die Reprise beginnt in Takt 55 genau wie vorher, doch der Baß ist etwas getragen in den Takten 58 und 59, so daß die hohen Streicher ebenfalls ein wenig abgeändert werden können: Daher die bewegte Violinstimme, die den Violinstimmen in Takt 56 und 57 ganz natürlich folgt und sich auch an Mozarts Fagottstimme von Takt 53 und 54 anlehnt. Die Vorbereitung der Kadenz in den Takten 90—91 wurde von den Takten 453 und 454 des dritten Satzes aus dem Klavierkonzert in F-Dur, KV 459, übernommen.

Man wäre versucht, in den Takten 25—29 eine durchgehende Hornstimme hinzuzufügen, doch das Beispiel der Takte 9—12 und 44—47 von 'Un moto di gioia', KV 579, legt nahe, diese Erweiterung lieber für Takt 61—64 in der Reprise aufzusparen. In ähnlicher Weise setzt das zusätzliche Hornsolo in Takt 44, nicht in Takt 41 ein, wo der zeitweilige Wechsel der Stimmbögen von F nach G einen Beginn auf einer offenen Note ermöglicht (frühere Beispiele für derartige rasche Wechsel der Stimmbögen finden sich in der 'Festmahlsszene' in *Don Giovanni*). Horn I wird wieder in Takt 49 zur Vervollständigung des verminderten Septakkords in den Bläsern benötigt, und in Takt 52—54 liefern die Hörner die offensichtlich notwendige durchgehaltene Dominante.

Das Sanctus

In diesem Satz sind alle Orchesterstimmen in den Quellen vorhanden, doch hier stellt sich stattdessen das Problem, die fehlenden Singstimmen zu rekonstruieren und Fischers Stimmen den richtigen Notensystemen zuzuordnen.

Das letztgenannte Problem läßt sich im Sanctus leicht lösen (im 'Osanna' ist es allerdings etwas schwieriger), da Fischer in Takt 8 und 9 angibt, welche Sopranstimme welche ist, und dadurch auch die Zuordnung seiner anderen Stimmen sowohl an dieser Stelle als auch für den Rest des Satzes mehr oder weniger geklärt ist. Und man kann mit Recht annehmen, daß seine vier Stimmen in den Takten 1—5 zum Chor I gehören, da zusätzliche Stimmen wohl kaum höher sein können.

Es ist leicht, die nicht erhaltenen vier Stimmen in den Takten 1—5 einzufügen und die Harmonie auszufüllen, wobei parallel fortschreitende Intervalle zu vermeiden sind. Die Singstimmen setzen in Takt 8 wieder ein, nicht in Takt 7, da beide Sopranstimmen in diesem Takt eine Pause haben und ein Einsatz der tieferen Stimmen allein nicht überzeugend wäre (und unausgeglichen, da Chor I in diesem Fall die Worte 'Dominus Deus Sabaoth' drei anstatt zwei Mal sänge). Es ist wohl eher etwas einfalllos, in den Takten 14—15 (wo André Fischers einzelne Sopranstimme zwei Mal kopierte) einfach den Chor I durch den Chor II zu verdoppeln, und es ist nicht allzu schwer, sich noch eine Imitation mit einem Oktavsprung im Sopran II, wie dem von Sopran I zwei Schläge früher, auszudenken.

Die Stimme von Posaune I am Schluß von Takt 15 muß dem Alt zugeordnet werden, da sie für die Tenorlage zu hoch ist.

Das 'Osanna'

Die einzige fehlende Orchesterstimme ist die für die Viola (Andrés Stimme ist nicht echt), doch die Takte 48—49 können von den Takten 108—109 des Benedictus übernommen werden und die übrigen Stellen sind recht leicht einzufügen. Die Viola könnte vielleicht in Takt 24 den Tenor I anstelle des Alt II verdoppelt haben, doch dadurch würden die Streicher auf dem dritten Schlag dieses Taktes harmonisch

unvollständig. Ähnliche harmonische Überlegungen legen fest, welche Singstimme die Viola an anderen Stellen zu verdoppeln hat.

Wie aus Fischers Kopie des 'Qui tollis' und des Sanctus klar hervorgeht, ist die Annahme (die von allen vorhergehenden Herausgebern gemacht wurde), daß seine vier Singstimmen im 'Osanna' einen der beiden Chöre darstellen, in keiner Weise gerechtfertigt, und noch weniger, daß sie alle aus Chor I und nicht aus Chor II stammen. Schmitts sonst gute Rekonstruktion ist einfach eine achtstimmige Fuge, bei der die Teilung der acht Stimmen in zwei getrennte Chöre nicht beachtet wird: Daher wirken kontrapunktische Linien in den beiden Chören mehr oder weniger zufällig, und insbesondere erscheinen Thema und Gegen Thema manchmal zusammen im selben Chor, und manchmal erscheinen sie getrennt. Ich kann mir nicht vorstellen, daß Mozart diese Fuge so aufs Geratewohl hin anlegte, was darüberhinaus Padre Martini Rat, wie eine achtstimmige Fuge zu schreiben sei, völlig widersprechen würde (vergl. Mann). Wenn wir dagegen annehmen, daß Fischer zumindest am Anfang des Satzes einfach diejenige der beiden Stimmen abschrieb, die zufällig zuerst einsetzt, eröffnet sich die Möglichkeit, eine plausiblere Rekonstruktion der Exposition vorzunehmen, in der Thema und Gegen Thema immer zusammen erscheinen, abwechselnd im Chor I und im Chor II.

Zieht man das eben Gesagte in Betracht, so handelt es sich bei Fischers Stimmen am Anfang des Satzes um Sopran I, Alt II, Tenor I und Baß I, doch es wäre falsch, anzunehmen, daß diese Stimmenzuordnung für die gesamte Fuge gültig bliebe, da bereits aus dem Sanctus bekannt ist, daß Fischer manchmal Stimmen ohne jede Vorwarnung austauschte. Auf jeden Fall muß Fischers Altstimme in den Takten 53—61 offensichtlich Alt I und nicht Alt II sein. Bei der Entscheidung, wo die eine Stimme in die andere überwechselt, ist jedoch ein wenig Vorsicht geboten, da Fischer die ganztaktigen Pausen fortlaufend durchzählt. Daher müssen Pausen, die über mehrere Takte gehen, stets zu derselben Stimme gehören, und alle Wechsel müssen an anderen Stellen stattfinden.

Es scheint keine Notwendigkeit für einen Wechsel bei Fischers Sopranstimme vorzuliegen, daher wurde sie durchgehend als Sopran I angenommen. Die Altstimme kann bequem und sehr gut begründet in den Takten 48—51 von Alt II nach Alt I überwechseln, wo die beiden Chöre ganz offensichtlich unisono geführt werden sollten. Was den Tenor angeht, so muß es sich, obwohl Fischers Stimme mit Tenor I beginnt, in den Takten 24—26 um Tenor II handeln, wenn Tenor I das Thema zur gleichen Zeit haben soll wie Sopran I das Gegen Thema. Doch ein Überwechseln kann in Takt 23 erfolgen, indem Tenor I eine absteigende Oktave auf die Silben '... -cel-sis' erhält, ähnlich wie der Baß in Takt 29 (ebenso ist zu beachten, daß in Takt 23 die dritte Note der Tenorstimme, die auf dem System für die Orgelstimme notiert ist, eine Achtel- und keine Viertelnote ist). Der Wechsel zurück zu Tenor I in den Takten 53—61 kann wie beim Alt in den Takten 48—51 erfolgen. Die Baßstimme weist ein wenig mehr Probleme auf, da es, obwohl Fischers Stimme mit Baß I beginnt, sicherlich falsch wäre, wenn Baß II nach nicht weniger als 27 Takten Pause mit dem Gegen Thema beginnen würde, und doch wirkt Schmitts Verdopplung von Baß I durch den Baß II am Anfang des Satzes auf höchst unverständliche Weise unausgeglichen. Padre Martini (vergl. Mann) gestattet allerdings der letzten Singstimme in einer achtstimmigen Fuge, bereits vor ihrer 'eigenen' Stelle mit nicht thematischem Material einzusetzen, um eine über Gebühr lange Pause zu vermeiden. Daher kann Baß II Fischers Stimme in den Takten 21—23 übernehmen, wo zwei Baßstimmen nötig erscheinen, und Baß I kann dann auf die Silben '... -cel-sis' in einem Oktavsprung

nach unten geführt werden. Ab Takt 24 ist es jedoch am besten, Fischers Stimme wieder in den Baß I zurückkehren zu lassen.

Was zu tun bleibt, ist, die restlichen vier Stimmen auszufüllen. Glücklicherweise werden die Linien, die zum Kontrapunkt gehören, in den meisten Fällen durch Orchesterstimmen verdoppelt, wie Schmitt in der Tat bereits feststellte. Es gibt jedoch einige Stellen, an denen die neue Fassung in mehr als nur der Anlage der Stimmen von der Schmitts abweicht, und diese Stellen werden im folgenden aufgeführt.

Takte 24—29. Alt I folgt Posaune I (einschließlich des letzten Schlages von Takt 27), außer bei der Kadenz in Takt 29, wo beide Chöre unisono geführt werden sollten. Tenor I folgt Posaune II in Takt 26 enger als in Schmitts Fassung, so daß die mit Alt II parallel laufenden Intervalle vom zweiten zum dritten Schlag durch die Gegenbewegung zu Oktaven werden, nicht zu einem wirklichen Unisono. Danach setzt Tenor I seine Stimme gemeinsam mit Fagott I auf dem letzten Schlag von Takt 27 fort. Baß II hat eine Pause in Takt 25, denn wenn er den Instrumentalbaß verdoppeln würde, liefe er in Oktaven parallel zu Tenor II.

Takte 29—32. Sopran II endet auf dem dritten Schlag von Takt 31, um die obligatorische Pause einhalten zu können, bevor er in Takt 32 mit dem Gegen Thema einsetzt. Alt I übernimmt die Stimme von Oboe II am Ende von Takt 31 und dem Beginn von Takt 32 (offenbar ein späterer Einfall auf Seiten Mozarts, da er ursprünglich eine Viertelpause für die Oboe II auf dem vierten Schlag von Takt 31 vorgesehen hatte), dem eine Imitation der Alt-II-Stimme zwei Schläge davor vorausgeht, um die Struktur der Sequenz zu erhalten (man wird bemerken, daß in den Quellen die Stimme von Alt II in Takt 30 von keiner der Orchesterstimmen verdoppelt wird). Schmitts Verdopplung von Alt I und II ist hier unausgewogen. Tenor I verdoppelt die Posaune II am Ende von Takt 31 (eine Stimme, die von Schmitt überhaupt nicht verwendet wird), und setzt dies einige Takte lang fort (Schmitt ordnete die Posaune II dem Baß II zu, doch sie ist dafür eher zu hoch). Baß II folgt dem Fagott II bis zum ersten Schlag von Takt 32.

Takte 35—38. Wiederum ist Schmitts Verdopplung von Alt I und II in den Takten 37 und 38 unausgewogen, und es ist besser, wenn Alt I das Thema auf dem ersten Schlag von Takt 37 beendet (wobei sorgfältig darauf zu achten ist, Parallelführungen mit Sopran II oder Baß I zu vermeiden), und danach in Takt 38 der Posaune I folgt (eine Stimme, die von Schmitt nicht verwendet wird). Baß II folgt dem Instrumentalbaß von der ersten Hälfte des Taktes 35 an (von Schmitt ebenfalls weggelassen), imitiert in Takt 37 die Stimme von Baß I zwei Schläge später und setzt dann zur Vorbereitung des Einsatzes mit dem Gegen Thema in Takt 39 aus.

Takte 39—42. Es scheint keine Berechtigung für Schmitts Achtelpause im Sopran II auf dem dritten Schlag von Takt 40 zu geben, daher wurde sie weggelassen. Alt I weicht geringfügig von Schmitts Alt II ab, damit er etwas enger der Oboe II folgen kann. Tenor I wird bis zum ersten Schlag von Takt 41 weitergeführt (während Fagott I zur Baßstimme übergewechselt hat), um die Harmonie auf dem vierten Schlag von Takt 40 zu vervollständigen. Baß II weicht in Takt 40 von Baß I ab, da sonst die Baßstimme auf dem vierten Schlag fehlen würde.

Takte 42—43. Sopran II übernimmt den Rhythmus von Posaune I in der zweiten Hälfte von Takt 43. Tenor I folgt dem Instrumentalbaß (was wahrscheinlicher ist als Baß II wie in Schmitts Fassung, da der Instrumentalbaß im Tenorschlüssel notiert ist). Infolgedessen hat Baß II Pause.

Takte 44—47. Schmitt irrt sicherlich, wenn er das Gegen Thema im Fagott I dem Sopran II zuordnet, da Mozart

eine solche Stimme nicht in der tieferen Oktave anstatt in derselben Tonhöhe verdoppelt hätte. Daher muß Fagott I dem Tenor I zugeordnet werden, obwohl er am Ende von Takt 64 der Stimme von Posaune II folgt (die von Schmitt nicht verwendet wird). Stattdessen folgt Sopran II in den Takten 44 und 45 der Oboe II (die wiederum von Schmitt nicht verwendet wird) und verdoppelt anschließend den Sopran I. Alt I verdoppelt Posaune I bis zur ersten Note von Takt 46 und folgt danach Oboe II genau bis zum ersten Schlag von Takt 47. Es scheint angebracht zu sein, daß beide Baßstimmen am Anfang der Reprise das Thema haben.

Takte 51—53. Robbins Landons Überarbeitung von Schmitts Tenor-II-Stimme in diesen Takten sieht Oktavparallelen mit Sopran I auf jedem betonten Schlag vor; es ist wahrscheinlich besser, wenn die drei unteren Stimmen von Chor II dem Muster folgen, das für Baß II in Takt 52 beinahe zwingend vorgeschrieben ist.

Takte 54—55. Es ist zu beachten, daß die wiederholten Gs an dieser Stelle wie in den Takten 50 und 51 von Violinen und Posaunen, sowie von Trompeten, Hörnern und Pauken gespielt werden. Das legt die Vermutung sehr nahe, daß Chor II breiter angelegt sein sollte als in Schmitts Fassung.

Besondere Kennzeichnungen des Herausgebers

Vom Herausgeber hinzugefügte Bindebögen sind durchgestrichen, Staccati sind durch Punkte gekennzeichnet, um

sie von den Staccato-Zeichen der Quellen zu unterscheiden, die durch Keile angegeben sind. Andere Zusätze des Herausgebers stehen in eckigen Klammern. Akzidentien stehen in runden Klammern, und einige redundante Vorzeichen wurden getilgt. Dynamische Angaben und Schlüssel wurden in der heute üblichen Schreibweise angegeben. Die Trennung der Worte folgt der Originalhandschrift und stimmt mit der österreichischen Aussprache überein, die Mozart wohl erwartet haben dürfte. Mozarts Bezeichnungen für die Instrumente und Stimmen wurden durchweg beibehalten, insbesondere die Zeile für den Baß ist 'Organo e Bassi' überschrieben (nur 'Bassi' im 'Et incarnatus est'), doch sollten dabei offensichtlich auch die Celli mit eingeschlossen sein.

Es sollte darauf hingewiesen werden, daß in den vom Herausgeber rekonstruierten Instrumental- oder Gesangstimmen nichts ausdrücklich durch eckige Klammern oder Ähnliches als vom Herausgeber hinzugefügt gekennzeichnet ist. Diese Stimmen sind vollständig im Kritischen Kommentar aufgeführt, der auch eine detaillierte Liste aller geringfügigen Abänderungen enthält, die nicht auf sonstige Weise in der Partitur angegeben sind.

Übersetzung: Helgard Ullrich

RICHARD MAUNDER
Cambridge, 1988

BIBLIOGRAPHY

- Holl, M. and Köhler, K.-H., eds., *Wolfgang Amadeus Mozart: Messe in c KV 427*. Neue Mozart Ausgabe, Serie I, Werkgruppe 1/1, Band 5 (Kassel: Bärenreiter, 1983).
- Mann, A., *The Study of Fugue* (London, 1959).
- Medici di Marignano, N. and Hughes, R., *A Mozart Pilgrimage: Being the Travel Diaries of Vincent and Mary Novello in the year 1829* (London, 1955).
- Nowak, L., 'Wer hat die Instrumentalstimmen in der Kyrie-Fuge des Requiems von W. A. Mozart geschrieben? Ein vorläufiger Bericht', *Mozart-Jahrbuch 1973-4*, 191-201.
- Tyson, A., *Mozart: Studies of the Autograph Scores* (Harvard University Press, 1987).
- Quotations from Mozart's Jan. 1783 letter and Nannerl's diary are taken from Bauer, W. A., Deutsch, O. E., and Eibl, J. H., eds., *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen* (Kassel: Bärenreiter, 1962-75).

MASS IN C MINOR

K427

Edited by
Richard Maunder

W. A. MOZART
(1756–1791)

KYRIE

Andante moderato

2 Oboi

2 Fagotti

2 Corni in C

2 Clarini in C

Timpany in C[G]

Trombone I

Trombone II

Trombone III

Violino I

Violino II

Viola

CANTO SOLO

CANTO

ALTO

TENORE

BASSO

[p]

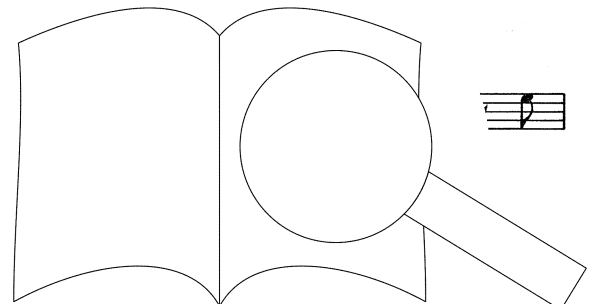
a2

p

Andante moderato

asto solo

OXFORD UNIVERSITY PRESS, MUSIC DEPARTMENT, V
Photocopying this copyright materia



5

2 Ob. *f* a2 *f*

2 Fag. *f* *f*

2 Cor. [*f*]

2 Cl. [*f*]

Timp. [*f*]

Trbn. I [*f*]

Trbn. II [*f*]

Trbn. III [*f*]

Vln. I

Vln. II

Vle. *f*

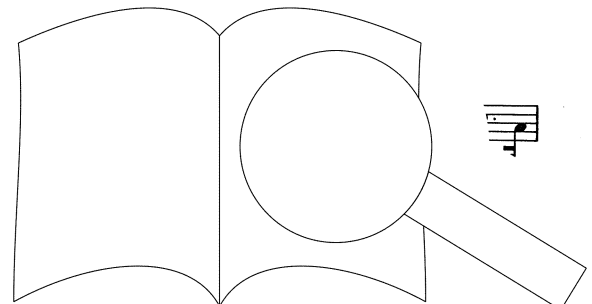
C. [*f*] Ky son, e - lei - son. Ky -

A. ri - e e - lei - son, e - lei - son.

T. [*f*] TUTTI Ky - ri - e e - lei - son.

B. [*f*] TUTTI

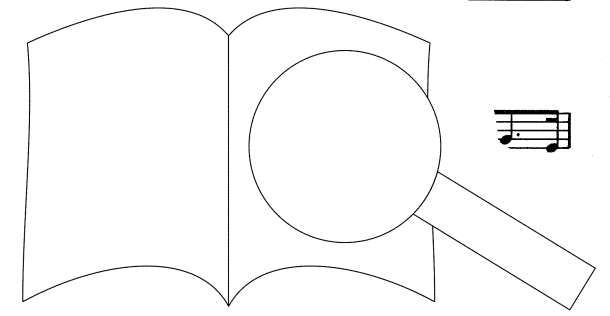
PROBE PART FÜR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



2 Ob.
2 Fag. (a2)
2 Cor.
2 Cl.
Timp.
Trbn. I
Trbn. II
Trbn. III
Vln. I
Vln. II
Vle.
C.
A.
T.
B.

ri - e e - lei
ei - - - son. Ky - ri - e e -
Ky -

4 3 6 b4 4 3 6 b5



PROBE PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

2 Ob.

2 Fag.

2 Cor.

2 Cl.

Timp.

Trbn. I

Trbn. II

Trbn. III

Vln. I

Vln. II

Vle.

C.

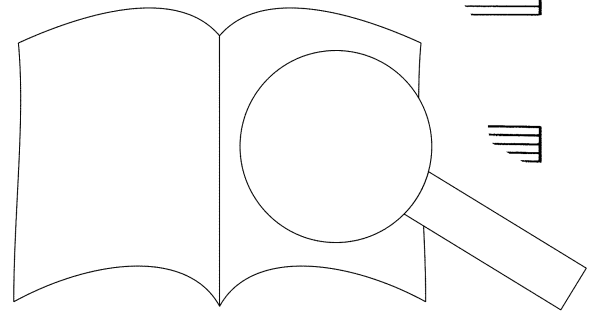
A.

T.

B.

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

#3 6 4 #3 6 b5



2 Ob.

2 Fag.

2 Cor.

2 Cl.

Timp.

Trbn. I

Trbn. II

Trbn. III

Vln. I

Vln. II

Vle.

C.

A.

T.

B.

- son, e i

- son.

Ky - ri-e e - lei - son.

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

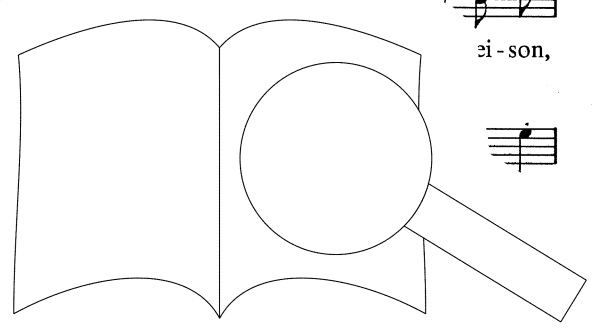
e - lei - son, e - lei - son, e - lei -

ei-son,

7 4 5 b7 7

4 2 4 4

3 b3



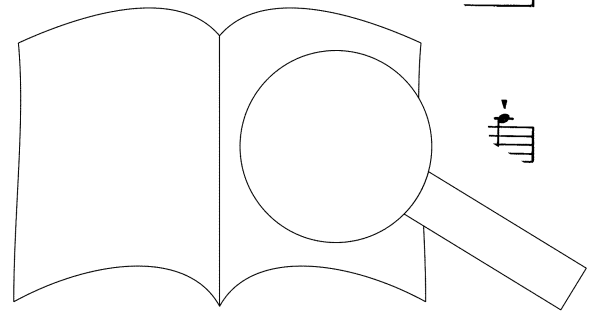
PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

2 Ob.
2 Fag.
2 Cor.
2 Cl.
Timp.
Trbn. I
Trbn. II
Trbn. III
Vln. I
Vln. II
Vle.
C.
A.
T.
B.

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

6 - 8 - 6 - 8 - 6 - 8 -
6 - 5 - 6 - 5 - 6 - 5 - #6 -



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

26

2 Ob.

2 Fag.

2 Cor.

2 Cl.

Timp.

Trbn. I

Trbn. II

Trbn. III

Vln. I

Vln. II

Vle.

C.

A.

T.

B.

- son.

- son.

- son.

Ky - ri - e

Ky - ri - e

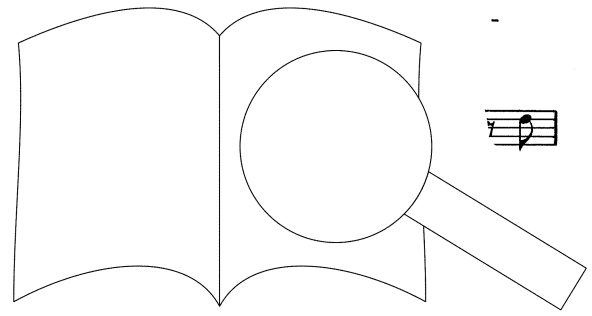
e - lei - son, e - lei - son, e -

ri - e e - lei - - -

e - lei - son, e -

Ky - ri - e

tasto solo *p*



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

2 Ob.

2 Fag.

2 Cor.

2 Cl.

Timp.

Trbn. I

Trbn. II

Trbn. III

Vln. I

Vln. II

Vle.

C.

A.

T.

B.

- lei - son, e lei son.

son.

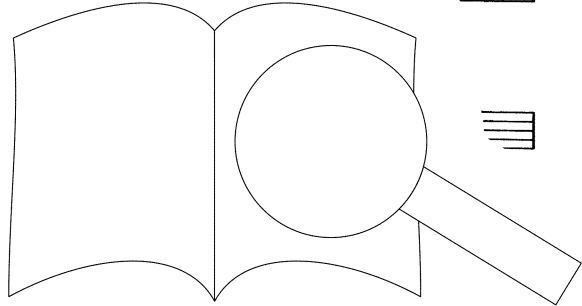
son.

son,

lei - - - so:

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



2 Ob.
2 Fag.
Vln. I
Vln. II
Vle.
C. SOLO
C.
A.
T.
B.
Org. e Bassi

Chris - te e - lei - son, e - lei - son. Chris -

TUTTI *p*
[TUTTI] *p* Chris - te,
[TUTTI] *p* Chris
TUTTI *p* e -

6 6 5 6

2 Ob.
2 Fag.
Vln. I
Vln. II
Vle.
C. SOLO
C.
A.
T.
C. e B.

- te, son, e - lei -

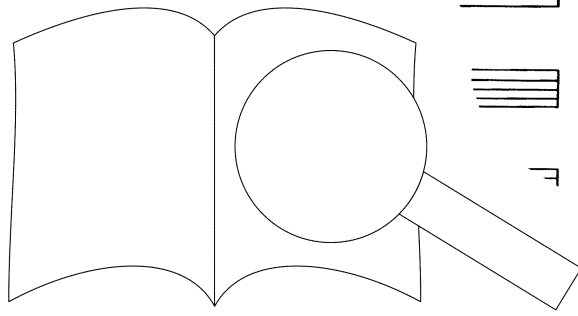
Chris - te, Chris-te

Chr
p
Chri
p
Chr

cresc. *crescendo* *crescendo* [crescendo]

crescendo *p*

6 6 7 7



PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

2 Ob.

2 Fag.

Vln. I

Vln. II

Vle.

C. SOLO

C.

A.

T.

B.

Org.
e Bassi

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

2 Ob.

2 Fag.

Vln. I

Vln. II

Vle.

C. SOLO

C.

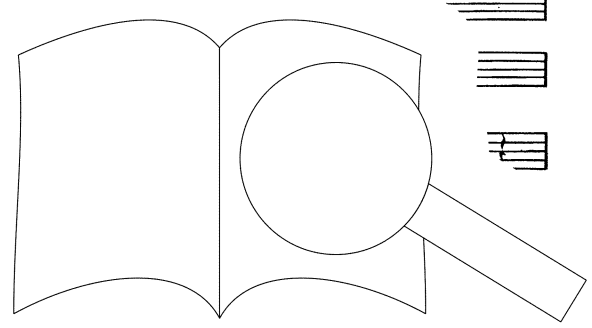
A.

T.

B.

Chris - te e - lei - son. Chris - te, Chris - te

PROBENPARTIUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



2 Ob.

2 Fag.

Vln. I

Vln. II

Vle.

C. SOLO

C.

A.

T.

B.

Org.
e Bassi

a2
p

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

2 Ob.

2 Fag.

Vln. I

Vln. II

Vle.

C. SOLO

C.

A.

T.

B.

p

[p]

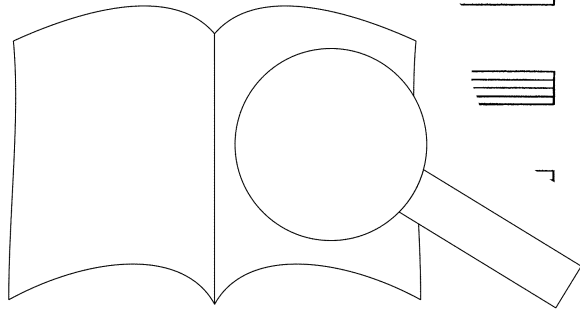
[p]

[p]

son. Chris-te e - lei - lei - son. e - lei - son, lei - son. lei - son.

mf

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



2 Ob.

2 Fag.

Vln. I

Vln. II

Vle.

C. SOLO

C.

A.

T.

B.

Org.
e Bassi

Musical score for measures 67-70. The score includes staves for 2 Ob., 2 Fag., Vln. I, Vln. II, Vle., C. SOLO, C., A., T., B., and Org. e Bassi. Dynamic markings include [p] and a2. The C. SOLO part has a fermata over the final measure.

2 Ob.

2 Fag.

Vln. I

Vln. II

Vle.

C. SOLO

C.

A.

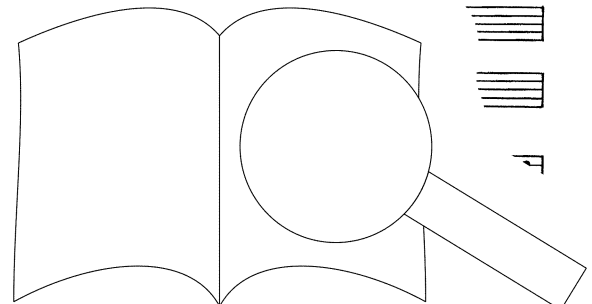
T.

B.

Musical score for measures 71-74. The score includes staves for 2 Ob., 2 Fag., Vln. I, Vln. II, Vle., C. SOLO, C., A., T., B., and Org. e Bassi. Dynamic markings include f and [a2]. Includes vocal lines for C., A., T., and B. with lyrics: .i - e e - lei - son. Ky - ri - e e -

PROBEEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



2 Ob.

2 Fag.

2 Cor.

2 Cl.

Timp.

Trbn. I

Trbn. II

Trbn. III

Vln. I

Vln. II

Vle.

C.

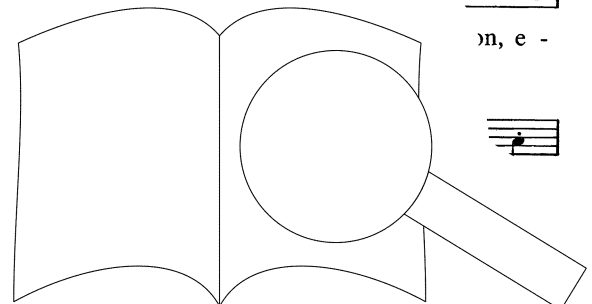
A.

T.

B.

- lei - son, e - lei son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.
 Ky - ri - e, Ky - ri - e, ri - e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son.
[f] TUTTI
 Ky n, e -

PROBE PART FÜR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

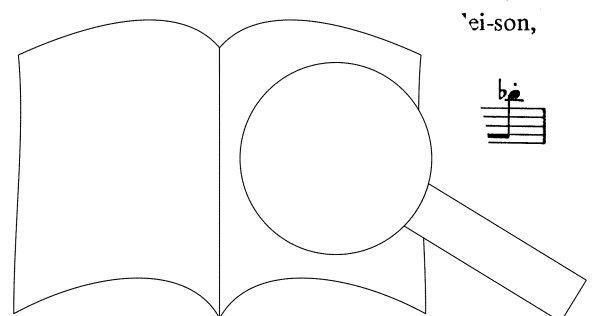


2 Ob.
2 Fag.
2 Cor.
2 Cl.
Timp.
Trbn. I
Trbn. II
Trbn. III
Vln. I
Vln. II
Vle.
C.
A.
T.
B.

- lei - - son, e - lei
son, e - lei - - - son, e - lei -
Ky - ri - e on Ky - ri - e e - lei - - - son, e -
- lei - - - son, e - lei - son, e - lei - son, e -
on, e - lei - son, e - lei - son, 'ei - son,

5 - 2 - b7 - 6 - 8 - 6 - 8 - 6
2 - 5 - 6 - 5 - 4b - 5

PROBE PARTIUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



83

2 Ob.

2 Fag.

2 Cor.

2 Cl.

Timp.

Trbn. I

Trbn. II

Trbn. III

Vln. I

Vln. II

Vle.

C.

A.

T.

B.

[f]

[f]

[f]

a2

son. Ky - ri - e - - - - - son. Ky - ri -

- lei - - - - - son. Ky - ri -

- - - - - son. Ky - ri -

Ky - ri - e e - lei - - - - - ri -

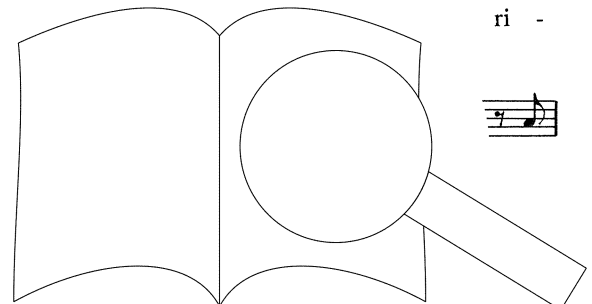
Carus-Verlag

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

8 - 6 - 7

6 - 4 - 43



2 Ob.

2 Fag.

2 Cor. *a2*
p

2 Cl.

Timp.

Trbn. I
p

Trbn. II
p

Trbn. III

Vln. I

Vln. II

Vle.

C.
- e - e - lei - son, e lei - son, e - lei - son, e - lei -

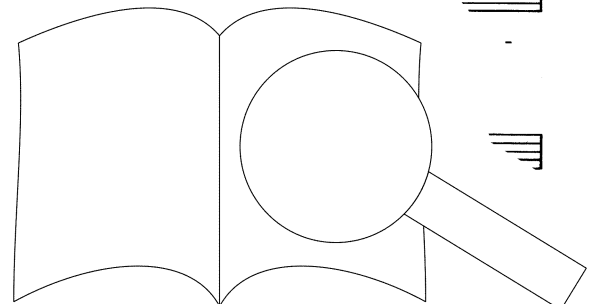
A.
- e Ky - ri - e e - lei - - -

T.
- - son. Ky - ri - e e - lei - -

B.
lei - son. Ky -

PROBE PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



2 Ob.

2 Fag.

2 Cor.

2 Cl.

Timp.

Trbn. I

Trbn. II

Trbn. III

Vln. I

Vln. II

Vle.

C.

A.

T.

B.

- son, e son.

- son, i son.

le - i - son.

le - i -

6 4 [b] 5 3

GLORIA

Allegro vivace

Oboe I

Oboe II

Fagotto I

Fagotto II

2 Corni in C

2 Clarini in C

Timpany
[in C/G]

Trombone I

Trombone II

Trombone III

Violino I

Violino II

Viola

CANTO

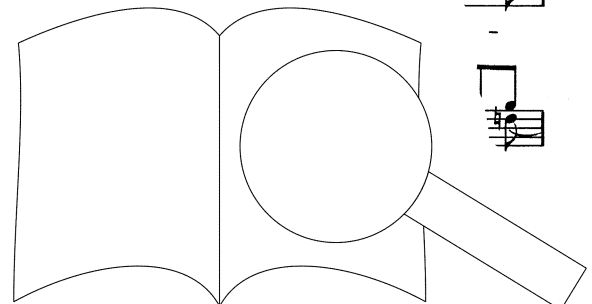
ALTO

TENOR

BASSO

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Oboe I and II, two Bassoons, two Clarinets in C, and Timpani (in C/G). The brass section consists of two Horns in C, three Trombones (I, II, III), and a Trumpet. The string section includes Violino I and II, Viola, and Cello. The vocal section features four soloists: CANTO, ALTO, TENOR, and BASSO. The score is marked with a tempo of 'Allegro vivace' and a dynamic of 'f' (forte). The vocal parts have lyrics: 'Glo - ri - a in ex - cel - sis in ex - cel - sis'. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Ob. I

Ob. II

Fag. I

Fag. II

2 Cor.

2 Cl.

Timp.

Trbn. I

Trbn. II

Trbn. III

Vln. I

Vln. II

Vle.

C.

A.

T.

B.

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

in ex - - - - - sis, glo - - - -

in - - - - - sis, glo - - - -

in - - - - - ex - cel - - - -

6 5 6 6 9 7 7 !
4 8 6 5 4 2 #

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

9

Ob. I

Ob. II

Fag. I

Fag. II

2 Cor.

2 Cl.

Timp.

Trbn. I

Trbn. II

Trbn. III

Vln. I

Vln. II

Vle.

C.

A.

T.

B.

ri-a in ex-cel-sis, glo-ri-a in ex-

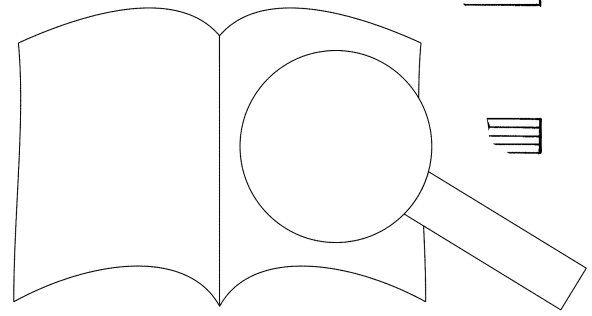
glo-ri-a in ex-cel-sis, glo-

glo-ri-a in ex-cel-sis, in ex-

in ex-cel-

7 - 6 9 8 9 8 6 4 3

6 5 4 3



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ob. I
Ob. II
Fag. I
Fag. II

2 Cor.
2 Cl.

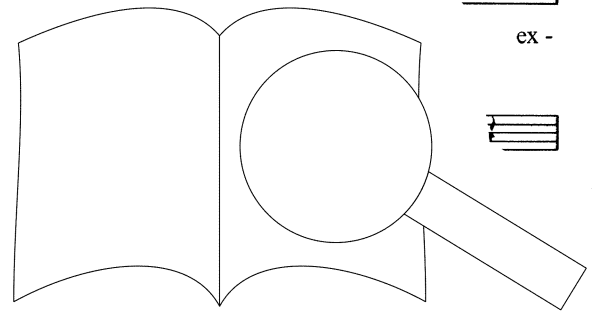
Timp.

Trbn. I
Trbn. II
Trbn. III

Vln. I
Vln. II
Vle.

C.
A.
T.
B.

- cel-sis, in ex-cel-si .n sis De
ri-a ex-cel sis, in ex-cel
el sis, in ex-cel
a in ex-cel-sis, in ex-cel-sis, in ex



PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ob. I
Ob. II
Fag. I
Fag. II

2 Cor.
2 Cl.
Timp.

Trbn. I
Trbn. II
Trbn. III

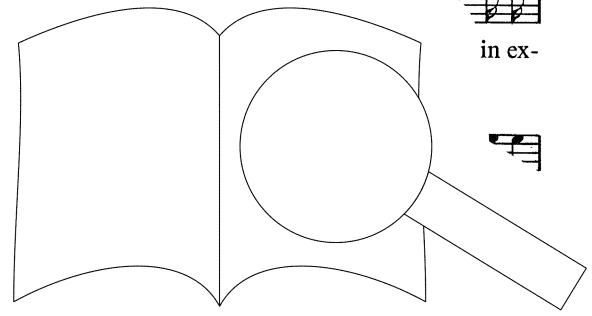
Vln. I
Vln. II
Vle.

C.
A.
T.
B.

Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

o, in ex - cel - sis De-o, in ex-cel-sis, in ex-
el - sis De-o, in ex-cel-sis, in ex-
o, in ex - cel - sis De-o, in ex-cel-sis, in ex-
sis De-o, in ex - cel - sis in ex-

3 4 5 6 7
3 4 5 4



Ob. I
Ob. II
Fag. I
Fag. II

2 Cor.
2 Cl.

Timp.

Trbn. I
Trbn. II
Trbn. III

Vln. I
Vln. II
Vle.

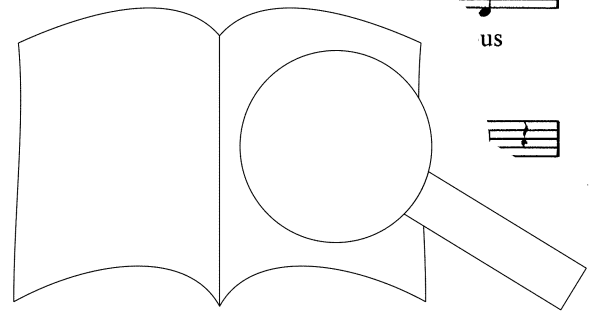
C.
- cel-sis, in ex-cel-sis. ra, in ter - ra pax ho - mi - ni-bus

A.
- cel-sis, ir Et in - ter - ra, in ter - ra pax ho - mi - ni-bus

T.
Et in - ter - ra pax ho - mi - ni-bus

B.
Et in - ter us

p *tasto solo*



PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ob. I

Ob. II

Fag. I

Fag. II

2 Cor.

2 Cl.

Timp.

Trbn. I

Trbn. II

Trbn. III

Vln. I

Vln. II

Vle.

C.

bo - - - nae

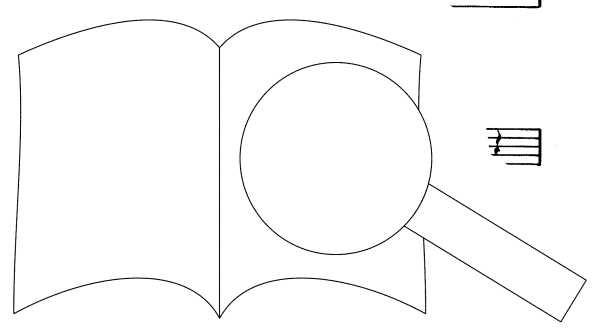
A.

nae vo - - - lun - - -

T.

bo - - - nae vo - lun -

B.



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ob. I

Ob. II

Fag. I

Fag. II

2 Cor.

2 Cl.

Timp.

Trbn. I

Trbn. II

Trbn. III

Vln. I

Vln. II

Vle.

C.

A.

T.

B.

Glo - ri-a in ex - cel-sis, in ex-cel-sis, in ex -
 - ta - - - tis. Glo - ri-a in ex-cel-sis, in ex -
 tis. Glo - ri-a in ex-cel-sis, in ex - cel-sis, in ex-cel-sis, in ex -
 ta - - - tis. in ex -

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

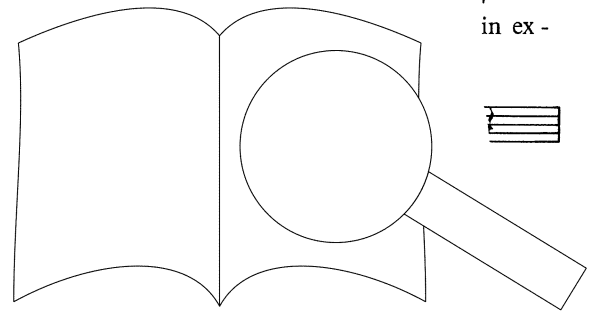
47

5

4

3

4



Ob. I
 Ob. II
 Fag. I
 Fag. II

2 Cor.
 2 Cl.

Timp.

Trbn. I
 Trbn. II
 Trbn. III

Vln. I
 Vln. II
 Vle.

C.

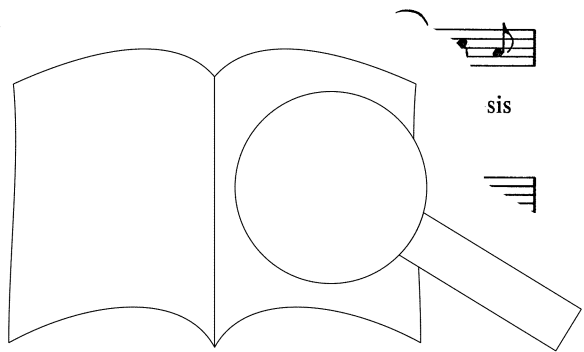
- cel-sis, in ex-cel sis De - - - - -

A.

T.

B.

6 5 8
 4 3 8



PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ob. I

Ob. II

Fag. I

Fag. II

2 Cor.

2 Cl.

Timp.

Trbn. I

Trbn. II

Trbn. III

Vln. I

Vln. II

Vle.

C.

A.

T.

B.

Musical notation for woodwinds: Ob. I, Ob. II, Fag. I, Fag. II. The woodwinds play a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Musical notation for woodwinds: 2 Cor., 2 Cl. The woodwinds play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

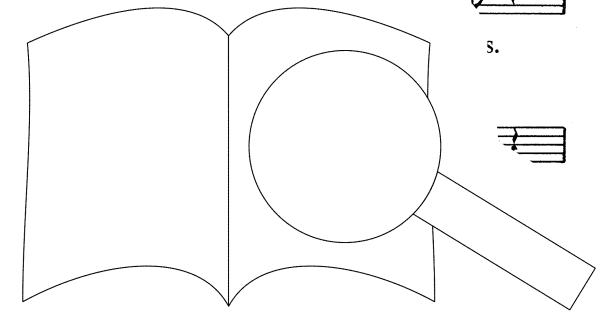
Musical notation for percussion: Timp. The timpani play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Musical notation for brass: Trbn. I, Trbn. II, Trbn. III. The brass instruments play a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Musical notation for strings: Vln. I, Vln. II, Vle. The strings play a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Vocal staves for Soprano (C.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are: - o, in ex-cel-sis De-o, in ex-cel-sis, in ex-cel-sis, in ex-cel-sis.

Basso continuo line with figured bass notation: 6 7 6 5, 4 5 4 3, 6 4 5 3.



PROBENPARTIUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

2 Cor.

2 Cl.

Vln. I

Vln. II

Vle.

C.

Et in - ter - ra, in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo

A.

Et in - ter - ra, in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

T.

Et in - ter - ra pax ho - mi - ni -

B.

Et in - ter - ra pax ho -

Org.
et Bassi

p tasto solo

6
5

2 Cor.

2 Cl.

Vln. I

Vln. II

Vle.

C.

- nae

lun - - - ta - - -

A.

b

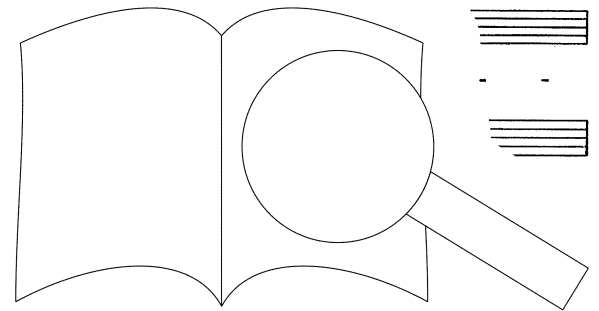
vo - - - i - - -

T.

bo - - - nae

bo - -

2 7 6 4 7
5 5 2+ 7



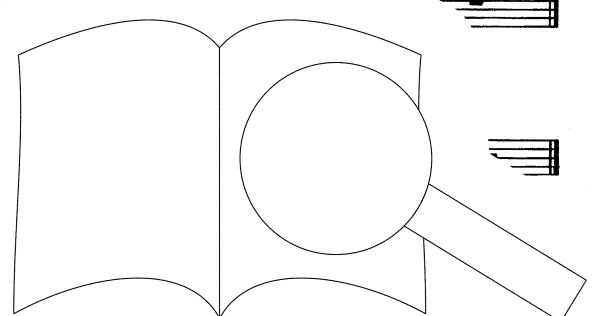
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

55

Ob. I
 Ob. II
 Fag. I
 Fag. II
 2 Cor.
 2 Cl.
 Timp.
 Trbn. I
 Trbn. II
 Trbn. III
 Vln. I
 Vln. II
 Vle.
 C.
 A.
 T.
 B.

15.

tasto solo



LAUDAMUS TE

Allegro aperto

2 Oboi

2 Corni in F

Violino I

Violino II

Viole

CANTO SOLO

[Organo e] Bassi Fagotti col Basso

PROBEPARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

6

2 Ob.

2 Cor.

Vln. I

Vln. II

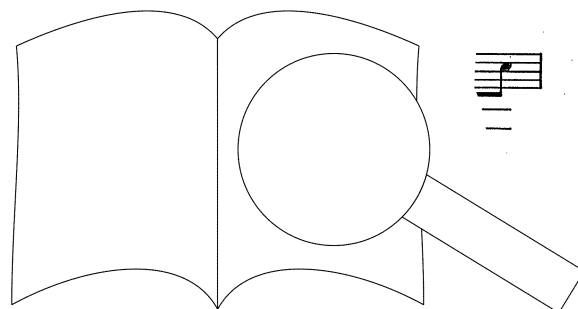
Vle.

C. SOLO

[Org. e] Bassi Fag

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



10

2 Ob. *a2*

2 Cor.

Vln. I

Vln. II

Vle.

C. SOLO

[Org. e]
Bassi
Fag.
col B.

6 7 *tasto*

14

2 Ob.

2 Cor.

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vle. *p*

C. SOLO

[Org. e]
Bassi
Fag.
col B.

Lau - da

f 6 6

19

2 Ob.

2 Cor.

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vle. *f*

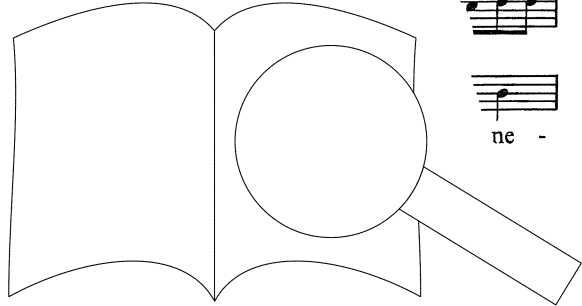
f

ne - di - ci - mus te. —

f *tasto*

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



2 Ob.

2 Cor.

Vln. I

Vln. II

Vle.

C. SOLO

[Org. e]
Bassi
Fag.
col B.

- di - ci - mus te. A - - - do -

5 6 4
5 2

2 Ob.

2 Cor.

Vln. I

Vln. II

Vle.

C. SOLO

[Org. e]
Bassi
Fag.
col B.

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

6 7 7 6 6 5 4

2 Ob.

2 Cor.

Vln. I

Vln. II

Vle.

C. S

4 4/2 6

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



38

2 Ob.

2 Cor.

Vln. I

Vln. II

Vle.

C. SOLO

[Org. e]
Bassi
Fag.
col B.

[6] 7 7 48 7 7 48 7 4

tasto

43

2 Ob.

2 Cor.

Vln. I

Vln. II

Vle.

C. SOLO

[Org. e]
Bassi
Fag.
col B.

mus te. A - - do -

7 48

tasto

48

2 Ob.

2 Cor.

Vln. I

Vln. II

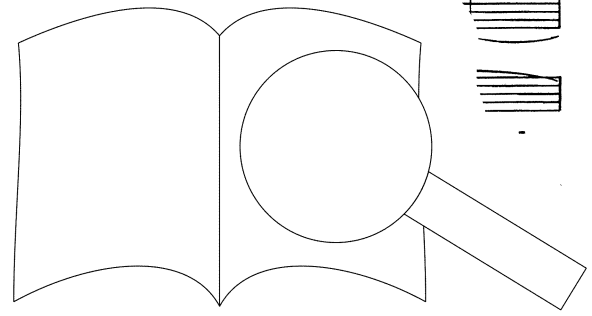
Vle.

C.

5 - 6 7

PROBE PART FÜR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



2 Ob.
2 Cor.
Vln. I
Vln. II
Vle.
C. SOLO
[Org. e]
Bassi
Fag.
col B.

Musical score for measures 53-58. Includes staves for 2 Ob., 2 Cor., Vln. I, Vln. II, Vle., C. SOLO, and [Org. e] Bassi Fag. col B. Measure 53 starts with a treble clef and a key signature of one flat. Measure 57 has a 'b7' marking below the bass line.

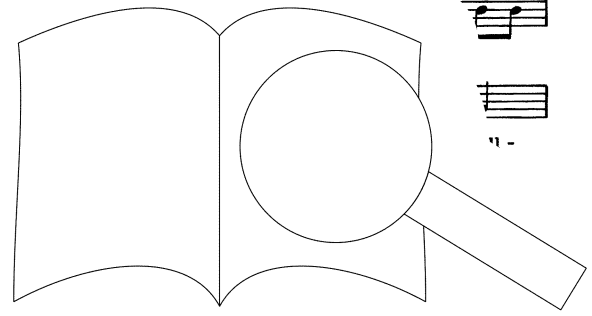
2 Ob.
2 Cor.
Vln. I
Vln. II
Vle.
C. SOLO
[Org. e]
Bassi
Fag.
col B.

Musical score for measures 59-62. Includes staves for 2 Ob., 2 Cor., Vln. I, Vln. II, Vle., C. SOLO, and [Org. e] Bassi Fag. col B. Measure 59 has dynamics 'a2', 'p', and '[cresc.]' for the woodwinds. Measure 60 has 'crescendo' markings for the strings and bassoon. Measure 61 has 'f' and 'tr' markings. Measure 62 has 'cresc.' and 'tr' markings. Measure 60 has time signature changes: 6/4, 5/4, and 4/2.

2 Ob.
2 Cor.
Vln. I
Vln. II
Vle.

Musical score for measures 63-68. Includes staves for 2 Ob., 2 Cor., Vln. I, Vln. II, and Vle. Measure 63 has '(a1)' marking. Measure 64 has 'tr' markings. Measure 65 has 'p' marking. Measure 66 has 'p' marking. Measure 67 has 'p' marking. Measure 68 has '6' and '#6' markings below the bass line.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



67

2 Ob. *p* *fp* *fp*

2 Cor.

Vln. I

Vln. II

Vle.

C. SOLO

- da - - mus te. A-do - ra - - mus te. Be - ne -

[Org. e]
Bassi
Fag.
col B. [*p*] *tasto solo*

72

2 Ob.

2 Cor.

Vln. I

Vln. II

Vle.

C. SOLO

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

[Org. e]
Bassi
Fag.
col B.

77

2 Ob. *fp*

2 Cor.

Vln. I *mf* *mf* *f*

Vln. II *mf* *mf* *f*

Vle. *mf* *mf* *mf*

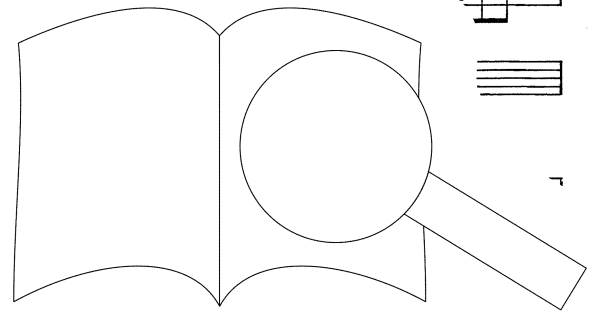
C. *mf* *mf* [*mf*] *f*

Lau - da - mus te. A-do-ra

7 7 7 7

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



83

2 Ob. *p*

2 Cor. *p*

Vln. I *p* *tr*

Vln. II *p* *tr*

Vle. *p*

C. SOLO

[Org. e] Bassi Fag. col B. *p*

Lau - da - - - - -

89

2 Ob. *f*

2 Cor. *f*

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f*

Vle. *f*

C. SOLO *f*

[Org. e] Bassi Fag. col B. *f*

mus te. - - - - -

- di - ci - mus te. - - - - -

stto *f* *6*

95

2 Ob. *tr*

2 Cor. *tr*

Vln. I *tr*

Vln. II *tr*

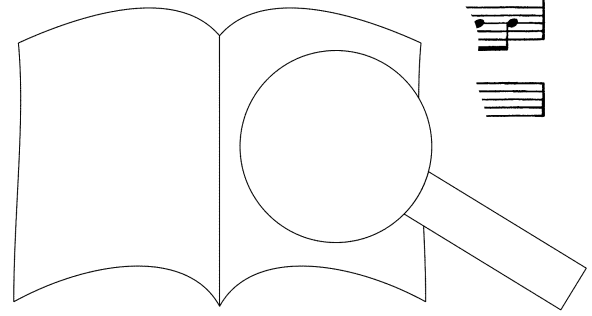
Vle. *p*

C. SOLO *p*

[Org. e] Bassi Fag. col B. *p*

Be - ne - di - ci - mus tu

tasto



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

100

2 Ob.

2 Cor.

Vln. I

Vln. II

Vle.

C. SOLO

[Org. e]
Bassi
Fag.
col B.

A - - - do - ra - mus te.

Glo - ri - fi - ca

4
2

6

7

105

2 Ob.

2 Cor.

Vln. I

Vln. II

Vle.

C. SOLO

[Org. e]
Bassi
Fag.
col B.

b6

6
b5

110

2 Ob.

2 Cor.

Vln. I

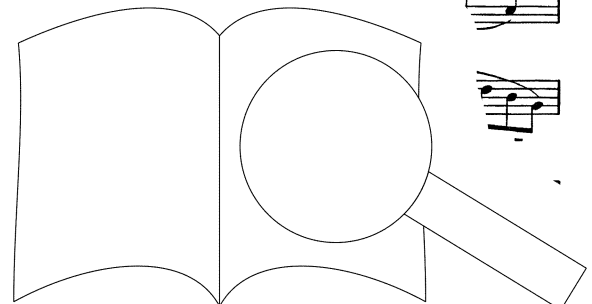
Vln. II

Vle.

4
2

5
3

PROBE PART FÜR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



2 Ob.

2 Cor.

Vln. I

Vln. II

Vle.

C. SOLO

[Org. e]
Bassi
Fag.
col B.

mus te. A - do - ra - mus te

6 7 *tasto*

2 Ob.

2 Cor.

Vln. I

Vln. II

Vle.

C. SOLO

[Org. e]
Bassi
Fag.
col B.

ca - - - - -

6 *tasto*

2 Ob.

2 Cor.

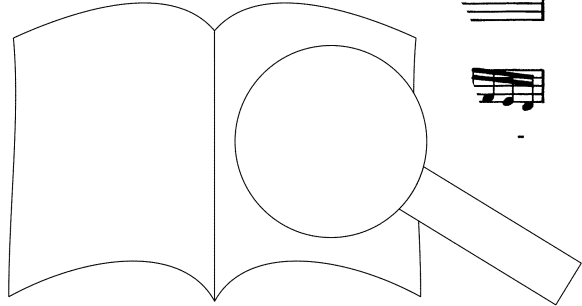
Vln. I

Vln. II

Vle.

C. S

b7 6



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

131

2 Ob.

2 Cor.

Vln. I

Vln. II

Vle.

C. SOLO

[Org. e]
Bassi
Fag.
col. B.

mus te. Glo - ri - fi - ca

fp fp fp

fp fp fp

fp fp fp

fp fp fp

8 7 6 6 6 6
6 5 5 4 4 4

136

2 Ob.

2 Cor.

Vln. I

Vln. II

Vle.

C. SOLO

[Org. e]
Bassi
Fag.
col. B.

p [cresc.] f

p [cresc.] f

cresc. f tr tr

cresc. f tr tr

cresc. tr

cresc.

5 4 4 2

140

2 Ob.

2 Cor.

Vln. I

Vln. II

Vle.

f

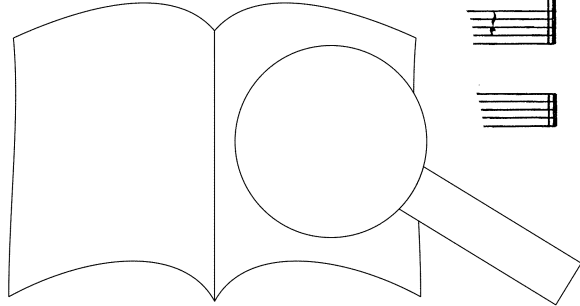
f

f

6 6

PROBE

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



GRATIAS

Adagio

Oboe I

Oboe II

Fagotto I

Fagotto II

2 Corni in C

Trombone I

Trombone II

Trombone III

Violino I

Violino II

Viole

CANTO I

CANTO II

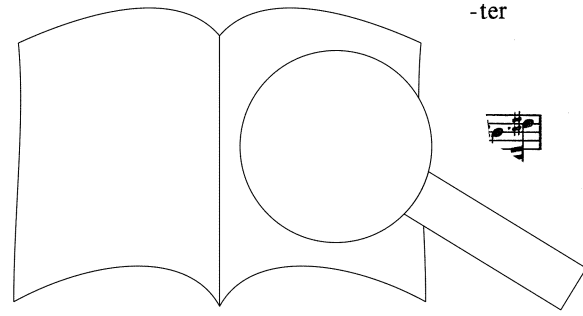
ALTO

TENORE

BASSO

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwinds (Oboes, Bassoons) and brasses (Horns, Trombones) play sustained notes with a forte dynamic. The strings play a rhythmic accompaniment. The vocal parts (CANTO I, CANTO II, ALTO, TENORE, BASSO) enter with the lyrics: "Gra - ti-as, a - gi-mus ti - bi prop - ter". The tempo is marked "Adagio".

PROBE PARTIUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Ob. I

Ob. II

Fag. I

Fag. II

2 Cor.

Trbn. I

Trbn. II

Trbn. III

Vln. I

Vln. II

Vle.

C. I

C. II

A.

T.

B.

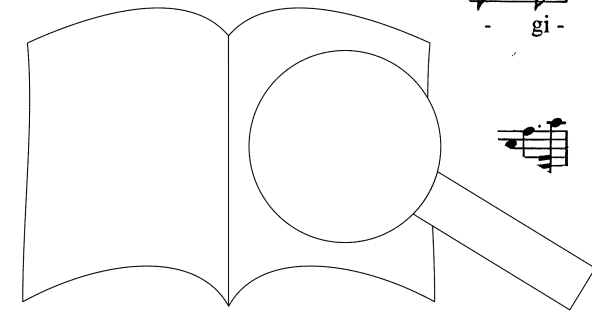
Musical notation for woodwinds: Ob. I, Ob. II, Fag. I, Fag. II. Includes dynamic markings *f* and *p*.

Musical notation for brass: 2 Cor., Trbn. I, Trbn. II, Trbn. III. Includes dynamic markings *f* and *p*.

Musical notation for strings: Vln. I, Vln. II, Vle.

Vocal staves with lyrics:
 C. I: mag-nam, mag - nam glo - ri - am. Gra - ti - as a - gi -
 C. II: mag-nam, mag - nam glo - ri - am. Gra - ti - as a - gi -
 A.: mag-nam, tu - - am. Gra - ti - as a - gi -
 T.: ri-am tu - - am. Gra - ti - as a - gi -
 B.: glo - ri-am tu - - am - gi -

Basso continuo line with figured bass notation: $\frac{4}{b3}$, $\frac{\#5}{3}$, 6, $\frac{\#6}{5}$, $\frac{\#5}{\#3}$



PROBE
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

8

Ob. I *[f]*

Ob. II *[f]*

Fag. I *[f]*

Fag. II *[f]*

2 Cor. *f* *p*

Trbn. I *f*

Trbn. II *f*

Trbn. III *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vle. *f* *p*

C. I *f*
-mus prop - ter mag-nam glo-ri-am, pr tu - am.

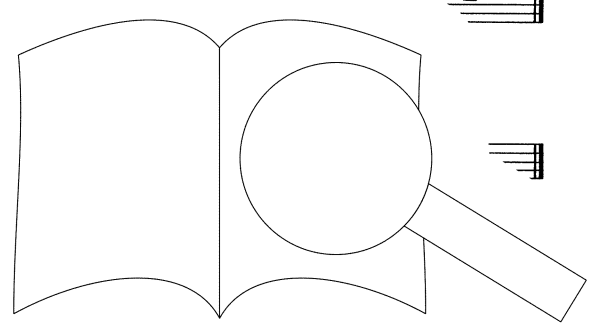
C. II *f*
-mus *f* *p* ri - am tu - am.

A. *f*
-mus prop - ter mag-nam glo-ri-am tu - am.

T. *f*
-m^r op - ter mag-nam glo-ri-am tu - am.

B. *f*
-m^r glo-ri-am, prop - ter mag-nam glo-ri-am

PROBEKOPPIERT
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



DOMINE

Allegro moderato

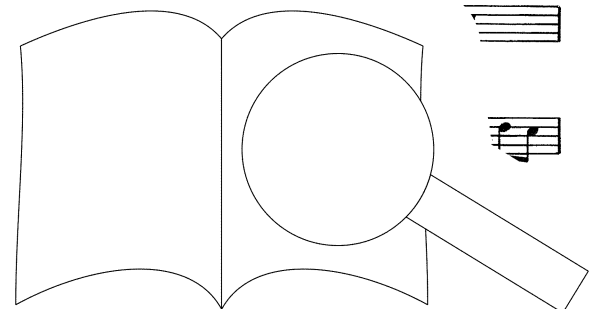
Violino I
Violino II
Viola
CANTO I [SOLO]
CANTO II [SOLO]
Bassi [ed Organo]
Fagotto col Basso

Vln. I
Vln. II
Vla.
C. I [SOLO]
C. II [SOLO]
Bassi [ed Org.]
Fag. col B.

Vln. I
Vln. II
Vla.
C. I [SOLO]
C. II [SOLO]
B.

De - us, Rex - coe - les - tis. Rex - coe - les - tis,

PROBEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



20

Vln. I

Vln. II

Vla.

C. I [SOLO]
De - us Pa - ter, De - us Pa - ter om - ni - po -

C. II [SOLO]

Bassi [ed Org.]
Fag. col B.

5 7 7 5 5 6 7 5 6 #3

27

Vln. I

Vln. II

Vla.

C. I [SOLO]
- tens.

C. II [SOLO]
Do - mi-ne Fi - li u - ni Chris-te. Do - mi - ne -

Bassi [ed Org.]
Fag. col B.
tasto

34

Vln. I

Vln. II

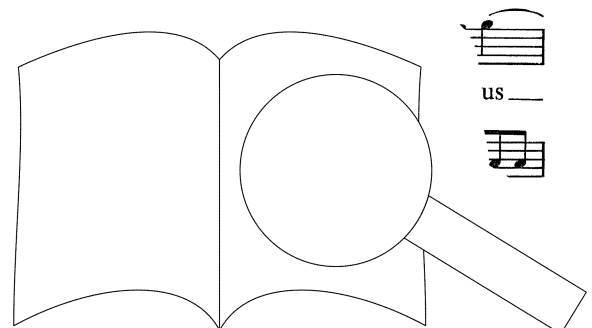
Vla.

C. I [SOLO]

C. II [SOLO]
- nus De -

Bassi [ed Org.]

b3 b7 7



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

41

Vln. I

Vln. II

Vla.

C. I [SOLO]

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

C. II [SOLO]

Pa - tris. Do-mi-ne De - us, Rex coe - les - tis, De - us -

Bassi [ed Org.] Fag. col B.

6 5 3 3 3 3 7 3 3 3 3 7 3 3 3 3

4 #

48

Vln. I

Vln. II

Vla.

C. I [SOLO]

su Chris - te.

C. II [SOLO]

Pa - ter - om - ni - po - tens.

Bassi [ed Org.] Fag. col B.

5 7 6 5 6 6

4 3 4 #3

55

Vln. I

Vln. II

Vla.

C. I [SOLO]

mi-ne De - us, Do - - - - -

C. II [SOLO]

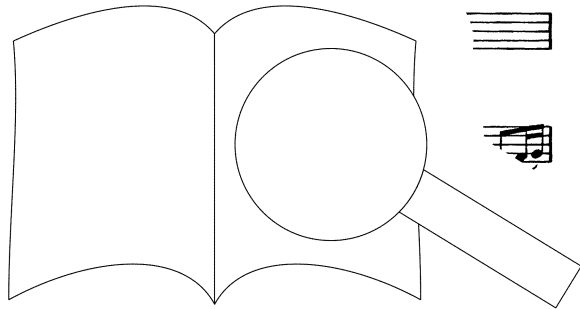
Do - mi-ne De - us, Do - - - - -

p *p* *p*

p *tasto*

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



62

Vln. I

Vln. II

Vla.

C. I
[SOLO]

De - - i, Fi - li - us, Fi - li - us Pa - tris. Ag - nus De - i,

C. II
[SOLO]

De - - i, Fi - li - us, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us -

Bassi
[ed Org.]
Fag.
col B.

7 7 7 8 8 6 4 5

69

Vln. I

Vln. II

Vla.

C. I
[SOLO]

Fi - - li - us Pa - - tris li - us, Fi - li - us

C. II
[SOLO]

Pa - - tris, Fi -

Bassi
[ed Org.]
Fag.
col B.

4+ 6 4+ 6 7

75

Vln. I

Vln. II

Vla.

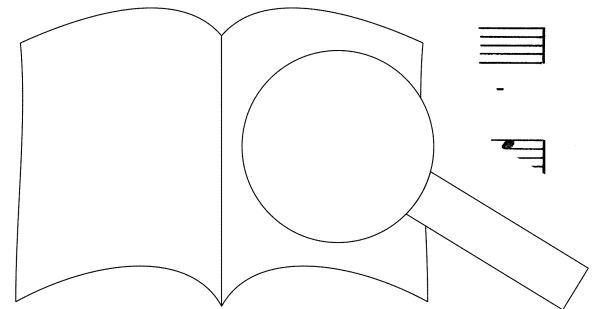
C. I
[SOLO]

Fi - li - us - Pa

C. II
[SOLO]

tris. Ag - nus De - i, Fi -

6 5 4+ 3



PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

81

Vln. I

Vln. II

Vla.

C. I [SOLO]

C. II [SOLO]

Bassi [ed Org.]
Fag. col B.

tr, Fi - li-us,

- tris. Ag - - - - - nus

6 5 7 7 7

87

Vln. I

Vln. II

Vla.

C. I [SOLO]

C. II [SOLO]

Bassi [ed Org.]
Fag. col B.

Fi - li - us - Pa - tris, li-us,

De - i, Fi - li-us Pa - tris, Fi - li-us,

7 7 6 5 solo

94

Vln. I

Vln. II

Vla.

C. I [SOLO]

C. II [SC]

tr, tr, tr, tr

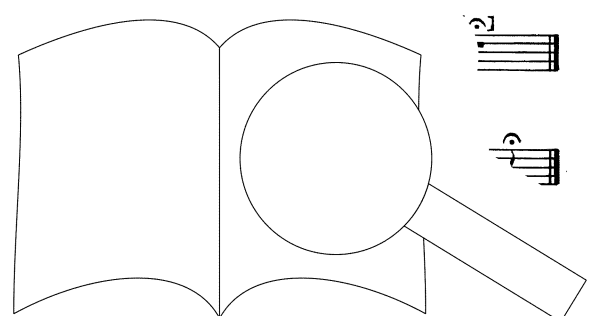
Pa - tris.

Pa - tris.

f # 6 5 f *tasto*

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



QUI TOLLIS

Largo

Oboe I

Oboe II

Fagotto I

Fagotto II

2 Corni in G

Trombone I

Trombone II

Trombone III

Violino I

Violino II

Viola

[CANTO]

[ALTO]

[TENORE]

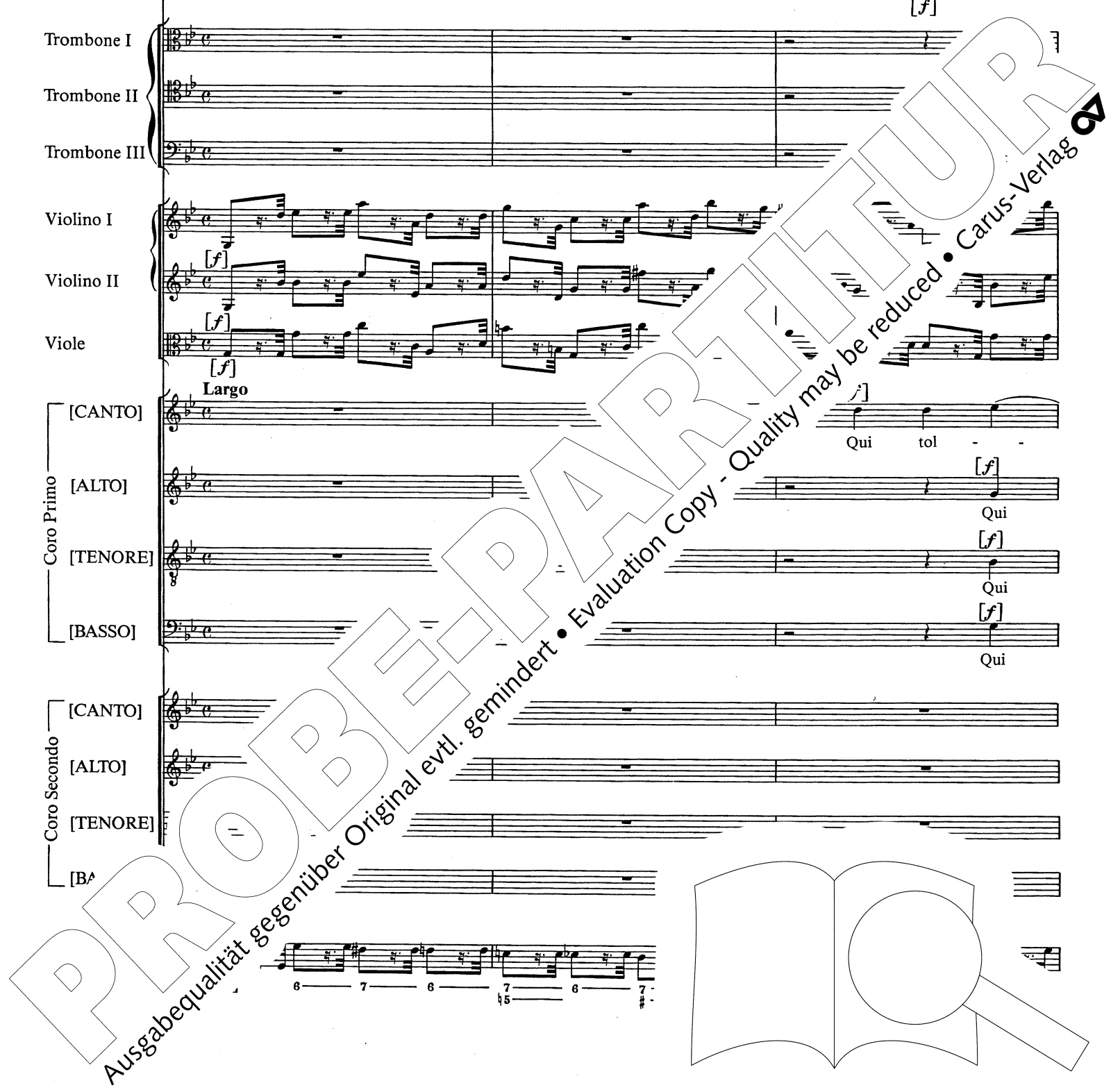
[BASSO]

[CANTO]

[ALTO]

[TENORE]

[BASSO]



4

Ob. I

Ob. II

Fag. I

Fag. II

2 Cor.

Trbn. I

Trbn. II

Trbn. III

Vln. I

Vln. II

Vle.

Coro Primo

[C.] - lis pec - ca - ta mun - qui

[A.] tol - lis pec - ca - ta

[T.] tol - lis pec - ca

[B.] tol - lis pe - a di,

Coro Secondo

[C.] Qui tol - lis pec - ca - ta

[A.] Qui tol - lis pec - ca - ta

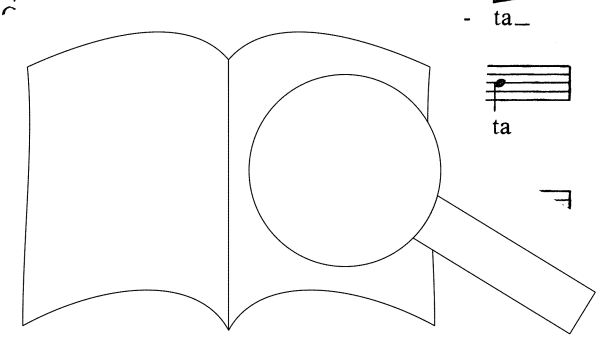
[T.] Qui tol - lis pec - ca - ta

- ta

ta

6 7 6 7 b6 5 #

45 4 #



PROBEEPARTHEUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ob. I

Ob. II

Fag. I

Fag. II

2 Cor.

Trbn. I

Trbn. II

Trbn. III

Vln. I

Vln. II

Vle.

[C.]

tol - lis pec - ca - ta, qui

tol - lis

[A.]

qui tol - lis,

qui tol - lis, qui

[T.]

qui tol - lis pec - ca -

lis, qui tol - lis,

[B.]

qui tol

lis pec - ca - - ta mun -

[C.]

mun -

qui tol - lis, qui tol - lis pec -

[A.]

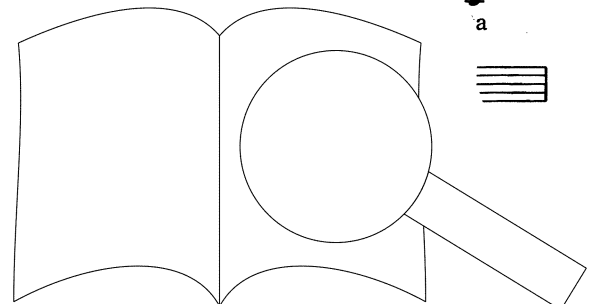
qui tol - lis, qui tol - lis pec -

[T.]

qui tol - lis,

a

qui tol



PROBEKOPPIERT
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ob. I
 Ob. II
 Fag. I
 Fag. II

2 Cor.

Trbn. I
 Trbn. II
 Trbn. III

Vln. I
 Vln. II
 Vle.

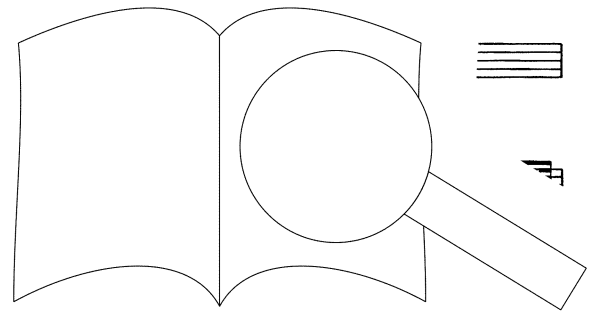
Coro Primo
 [C.]
 [A.]
 [T.]
 [B.]

pec - ca - ta di, mi - se - re -
 tol - lis pec - di,
 qui tol - lis
 - di, pec mun - di,

Coro Secondo
 [C.]
 [A.]
 [T.]

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

7 6 5 4 3 2 1
 4 3 2 1 4 3 2 1
 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1



PROBENPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ob. I

Ob. II

Fag. I

Fag. II

2 Cor.

Trbn. I

Trbn. II

Trbn. III

Vln. I

Vln. II

Vīe.

[C.]

[A.]

[T.]

[B.]

[C.]

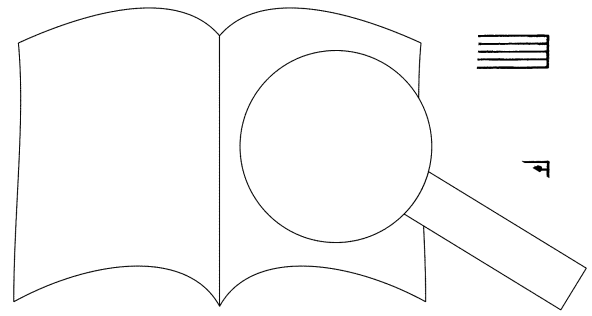
[A.]

[T.]

[B.]

PROBEPARTENUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Ob. I
Ob. II
Fag. I
Fag. II

2 Cor. a2

Trbn. I
Trbn. II
Trbn. III

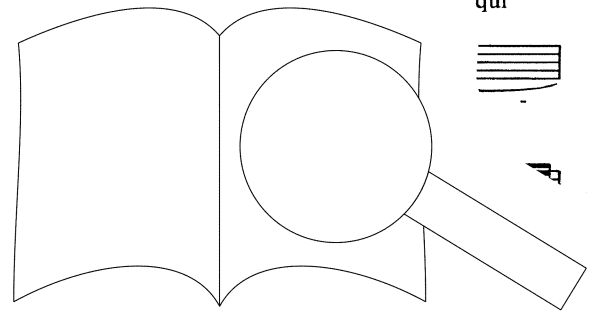
Vln. I
Vln. II
Vle.

Coro Primo
[C.]
[A.]
[T.]
[B.]

pec - ca - ta mun - di, tol - lis, qui
- lis pec - ca - ta mun - di, - lis, qui tol - lis
- lis pec - ca - ta mu qui tol - lis, qui
- lis pec - ca - ta tur qui tol - lis pec -

Coro Secondo
[C.]
[A.]
[T.]

pec - ca - ta, qui tol - lis, qui
Qui tol - lis, qui tol - lis, qui
Qui tol - lis pec - ca - qui
Qui tol - lis,



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ob. I
Ob. II
Fag. I
Fag. II

2 Cor.
Trbn. I
Trbn. II
Trbn. III

Vln. I
Vln. II
Vle.

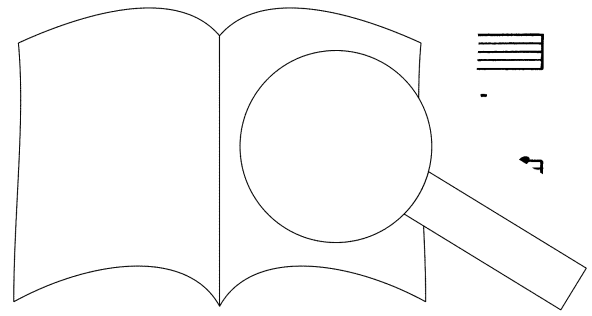
Coro Primo
[C.]
[A.]
[T.]
[B.]

tol - lis, qui tol - lis mun - tis
pec - ca - ta, qui to - ta mun - tis
tol - lis pec - ca - ta - ca - ta mun - tis
- ca - ta mun - tis ca - ta mun - tis

Coro Secondo
[C.]
[A.]
[T.]
[B.]

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

4 6 5 4+ 7 5 3 3



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ob. I

Ob. II

Fag. I

Fag. II

2 Cor.

Trbn. I

Trbn. II

Trbn. III

Vln. I

Vln. II

Vle.

[C.]

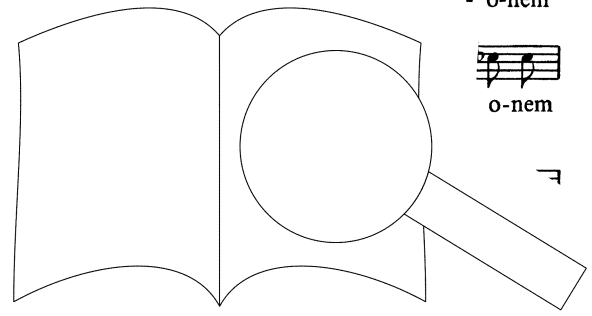
Coro Primo
[A.]
[T.]
[B.]

[C.]

Coro Secondo
[A.]
[T.]

PROBENPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Ob. I
Ob. II
Fag. I
Fag. II
2 Cor.
Trbn. I
Trbn. II
Trbn. III
Vln. I
Vln. II
Vle.

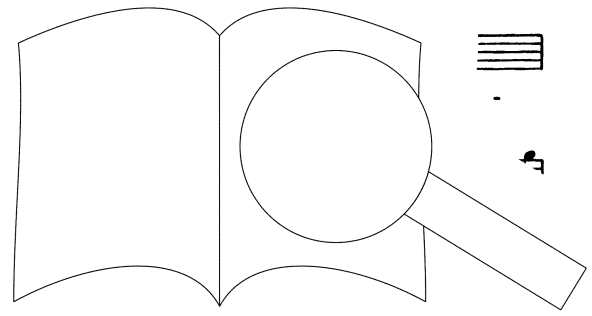
Coro Primo
[C.]
[A.]
[T.]
[B.]

nos - tram. Qui se - - des te - a - tris,
nos - tram. Qui se - - ram Pa - tris,
nos - tram. dex - te - ram Pa - tris,
nos - tram. des ad dex - te - ram Pa - tris,

Coro Secondo
[C.]
[A.]
[T.]
[P.]

nos - tr
nos
Qui se - des, qui
Qui se - -

5 6 7 8 7 5



PROBEKOPPIERT
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ob. I

Ob. II

Fag. I

Fag. II

2 Cor.

Trbn. I

Trbn. II

Trbn. III

Vln. I

Vln. II

Vle.

[C.]

Coro Primo [A.]

[T.]

[B.]

Coro Secondo [C.]

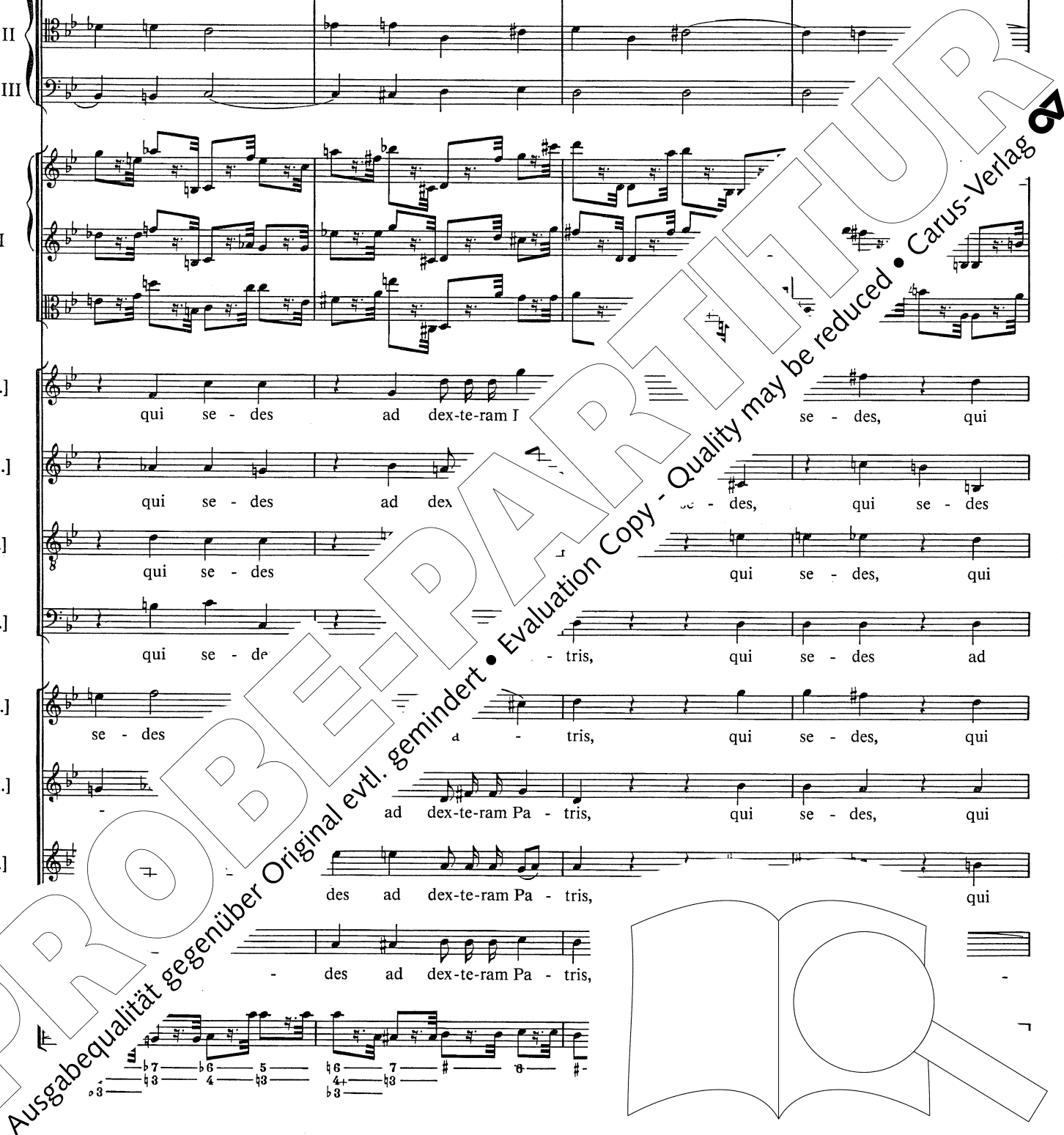
[A.]

[T.]

7 6 5 4 3 2 1

3 4 5 6 7 8

3 4 5 6 7 8



qui se - des ad dex-te-ram I se - des, qui

qui se - des ad dex - des, qui se - des

qui se - des qui se - des, qui

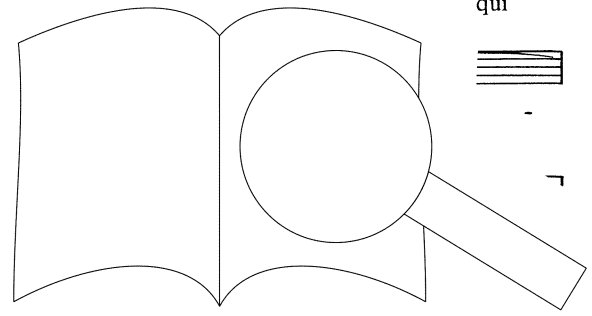
qui se - de - tris, qui se - des ad

se - des a - tris, qui se - des, qui

ad dex-te-ram Pa - tris, qui se - des, qui

des ad dex-te-ram Pa - tris, qui

des ad dex-te-ram Pa - tris,



Ob. I

Ob. II

Fag. I

Fag. II

2 Cor.

Trbn. I

Trbn. II

Trbn. III

Vln. I

Vln. II

Vle.

[C.] se - des, qui se - des ad dex - te - ram Pa -

[A.] ad dex - te - ram, qui se - des ad dex - te - ram Pa -

[T.] se - des, qui se - des ad dex - te - ram Pa -

[B.] dex - te - ram Pa - se - des ad dex - te - ram Pa -

[C.] se - des, - des ad dex - te - ram Pa -

[A.] se - des, qui se - des ad dex - te - ram Pa -

[T.] se - des, qui se - des ad dex - te - ram Pa -

[P] - tris, qui se -

Ob. I

Ob. II

Fag. I

Fag. II

2 Cor.

Trbn. I

Trbn. II

Trbn. III

Vln. I

Vln. II

Vle.

Coro Primo

[C.]

[A.]

[T.]

[B.]

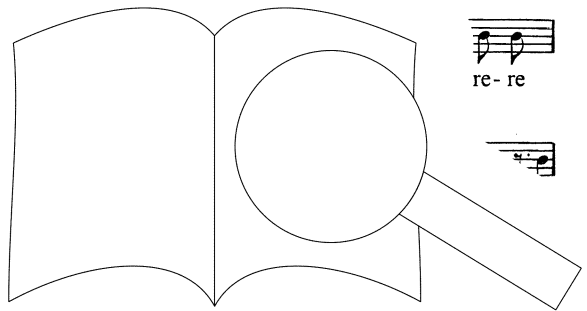
Coro Secondo

[C.]

[A.]

[T.]

[P.]



Ob. I
Ob. II.
Fag. I
Fag. II

2 Cor.
Trbn. I
Trbn. II
Trbn. III

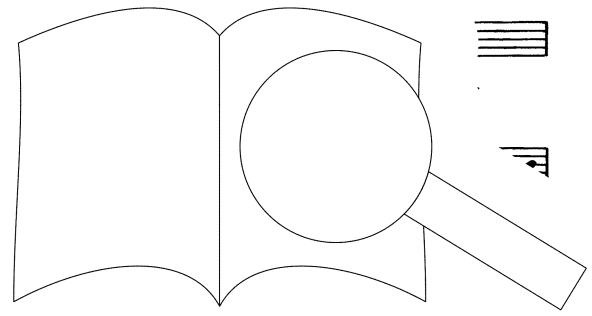
Vln. I
Vln. II
Vle.

Coro Primo
[C.]
[A.]
[T.]
[B.]

mi - se - re - re, mi - se - re - re, re - re
mi - se - re - re, mi - se - re re no - - -
mi - se - re - re, se - re - re no - - -
mi - se - re - re, mi - se - re - re no - - -

Coro Secondo
[C.]
[A.]
[T.]
[B.]

no-bis, mi - se - re - re, mi - se - re - re no -
no-bis, mi - se - re - re, mi - se - re - re no -
e - re, mi - se - re - re, no -
mi - se - re - re, mi - se - re -



PROBEKOPPIERT
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ob. I *p* *pp*

Ob. II *p* *pp*

Fag. I *p* *pp*

Fag. II *p* *pp*

2 Cor. *a2* *p* *pp*

Trbn. I *p* *pp*

Trbn. II *p* *pp*

Trbn. III *p* *pp*

Vln. I *p* *pp*

Vln. II *p* *pp*

Vle. *p* *pp*

Coro Primo

[C.] *p* - bis, mi - se - re - re no

[A.] *p* - bis, mi - se - re - re ois.

[T.] *p* - bis, mi - se - re - bis.

[B.] *p* - bis, mi - se - - - bis.

Coro Secondo

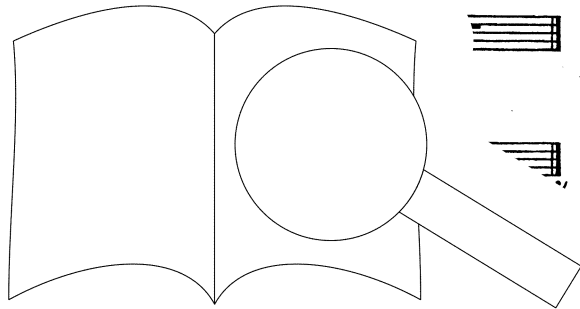
[C.] *p* - bis, m' no - - - bis.

[A.] *p* - bis, re no - - - bis.

[T.] *p* - re no - - -

[P] *p* se - re - re no -

tasto solo



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

QUONIAM

Allegro
a2

2 Oboi
[f]

2 Fagotti
a2
[f]

Violino I
f p

Violino II
f p

Viole
f p

Allegro

CANTO I
[SOLO]

CANTO II
[SOLO]

TENORE
[SOLO]

Bassi
[ed Organo]
f 6 6 5 - 8 # 5

8

2 Ob.
f

2 Fag.
[f]

Vln. I
f

Vln. II
f

Vle.
f

C. I
[SOLO]

C. II
[SOLO]

T. [f]

p tas

16

2 Ob.

2 Fag.

Vln. I

Vln. II

Vle.

C. I [SOLO]

C. II [SOLO]

T. [SOLO]

Bassi [ed Org.]

f

p

p

- 6 4 6 4 4 6 4+ 6 4+ #6 4 6 6

2 2 2 2 4 5

ncelli

p tasto

23

2 Ob.

2 Fag.

Vln. I

Vln. II

Vle.

C. I [SOLO]

C. II [SOLO]

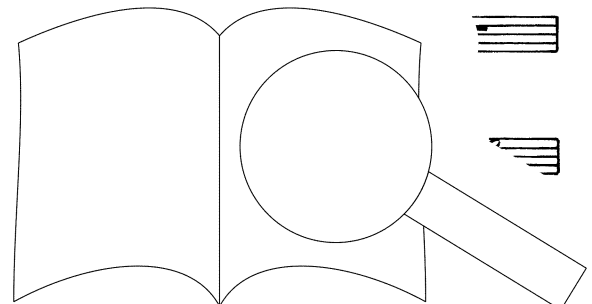
T. [SOLO]

Quo - ni - am tu so - - -

lus sanc - tus

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



31

2 Ob.

2 Fag.

Vln. I

Vln. II

Vle.

C. I
[SOLO]

- lus Do - mi - nus, - tu - so - - - lus, tu so -

C. II
[SOLO]

- - - tus, tu so-lus sanc - - - -

T. [SOLO]

Quo - ni-am tu so - - - - lus

Bassi
[ed Org.]

8 7 6 #5 3 #3 7 6 4+ 6 #6 6 5 7 6 5 6 - 6 -
#6 5 4 #3 3 3 3 4 3 # 4 3 # 4 3 6 - 4 5

39

2 Ob.

2 Fag.

Vln. I

Vln. II

Vle.

C. I
[SOLO]

Do - mi-

- - - lus Do - mi - nus. Quo - ni-

I
p

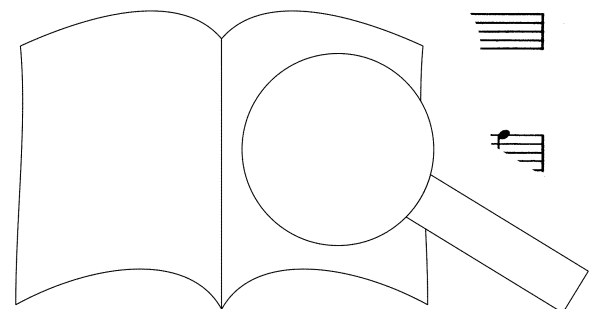
C. II
[SOLO]

so - - - - lus sanc -

T. [SOLO]

- - - lus Al - tis - si -

6 - 5 - 6 - 8 - 7
5 - 5 - 4 5 6 - 5



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

46 II

2 Ob. *p*

2 Fag.

Vln. I

Vln. II

Vle.

C. I [SOLO]
- am, quo - ni - am tu so - lus sanc - - -

C. II [SOLO]
Quo - ni - am tu so - lus sanc - tus, tu - so -

T. [SOLO]
tu so - l-

Bassi [ed Org.]

8 3 7 3 6 5 3 6 7

53 I

2 Ob. *p*

2 Fag. *p*

Vln. I

Vln. II

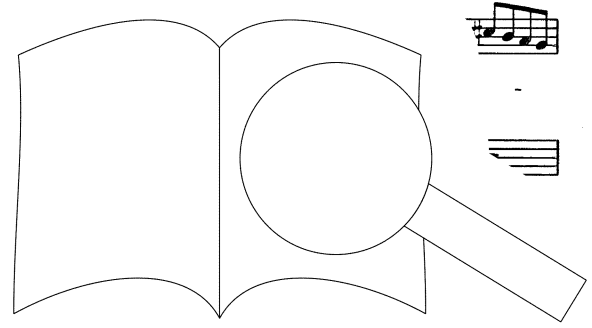
Vle.

C. I [SOLO]
lus sanc - - -

C. II [SOLO]
- - - tus, tu - so -

T. [SOLO]
so - lus Al - tis - si - mus. Tu so -

7 6 7



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

60

2 Ob. *a2* *f*

2 Fag. *a2* *f*

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vle. *f* *p*

C. I [SOLO] tus. Tu

C. II [SOLO] tus. Tu

T. [SOLO] tus.

Bassi [ed Org.] 6 5 6

67

2 Ob. II *p* *[p]* *f*

2 Fag. II *p* *[f]* *f*

Vln. I *f* *f*

Vln. II *f* *f*

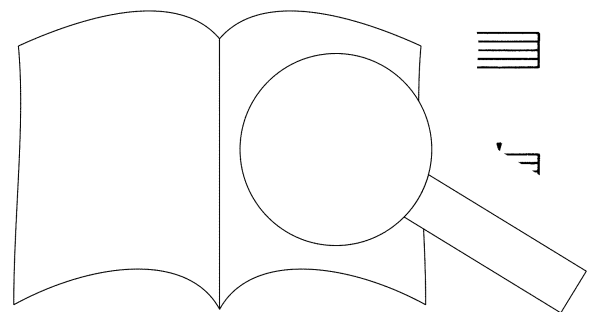
Vle. *f* *f*

C. I [SOLO] Do so - lus Al - tis - si-mus.

C. II [SOLO] Tu so - lus Al - tis - si-mus.

T. [SOLO] *us.* Tu so - lus Al *[cresc.]*

5 6 6 6
3 5 4 6



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

74

2 Ob.

2 Fag.

Vln. I

Vln. II

Vle.

C. I [SOLO]

C. II [SOLO]

T. [SOLO]

Bassi [ed Org.]

81

2 Ob.

2 Fag.

Vln. I

Vln. II

Vle.

C. I [SOLO]

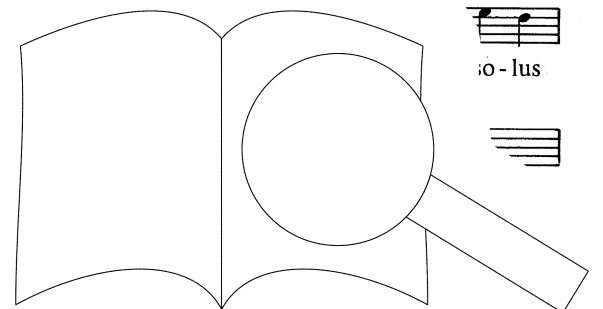
C. II [SOLO]

T. [SOLO]

am tu so-lus sanc - tus, tu so-lus sanc-tus. Quo-

Quo - ni - am tu so-lus sanc-tus tu so-lus

io-lus



89

2 Ob.

2 Fag.

Vln. I

Vln. II

Vle.

C. I [SOLO]

- ni - am - tu so-lus sanc -

C. II [SOLO]

sanc-tus. Quo - ni - am - tu so-lus sanc -

T. [SOLO]

sanc-tus. Quo - ni - am - tus

Bassi [ed Org.]

tasto r

96

2 Ob.

2 Fag.

Vln. I

Vln. II

Vle.

C. I [SOLO]

- - - - - tus, tu so-lus

C. II [SOLO]

- - - - - tu so-lus

T. [SOLO]

PROBENPARTIUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

2 Ob. a2

2 Fag. a2

Vln. I

Vln. II

Vle.

C. I [SOLO] *p* *f*

C. II [SOLO] *p* *f*

T. [SOLO] *f*

Bassi [ed Org.] *f*

sanc - tus, tu so - lus sanc - tus. Quo - ni - am tu

sanc - tus, tu so - lus sanc - tus. Quo - ni - am

- - - - - tus. Quo -

f



2 Ob.

2 Fag.

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vle.

C. I [SOLO] *p*

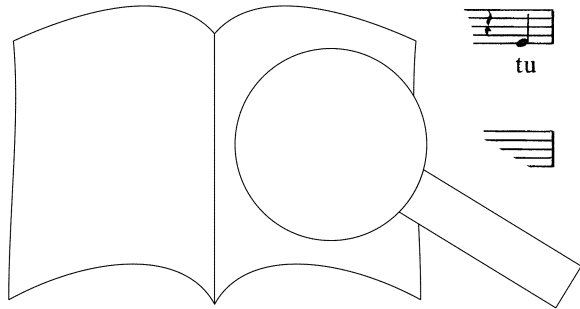
C. II [SOLO] *p*

T. [SOLO] *p*

so ... sanc-tus,

tu so - ... sanc-tus,

tu



PROBENPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

2 Ob.

2 Fag.

Vln. I

Vln. II

Vle.

C. I
[SOLO]

tu so

C. II
[SOLO]

tu so

T. [SOLO]

so

Bassi
[ed Org.]

[p] *tasto solo*

pp

fp

p



2 Ob.

2 Fag.

Vln. I

Vln. II

Vle.

C. I
[SOLO]

sanc

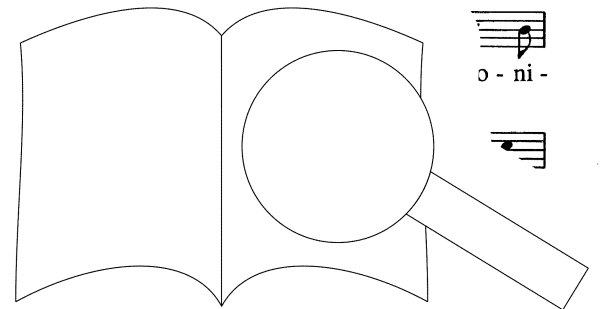
C. II
[SOLO]

Quo - ni - am

T. [SOLO]

Quo - ni - am,

o - ni -



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

2 Ob.

2 Fag.

Vln. I

Vln. II

Vle.

C. I [SOLO]
sanc

C. II [SOLO]

T. [SOLO]
- am tu so - lus sanc - tus. Do - mi - nus

Bassi [ed Org.]
#6 7 #6
4 3

2 Ob.

2 Fag.

Vln. I

Vln. II

Vle.

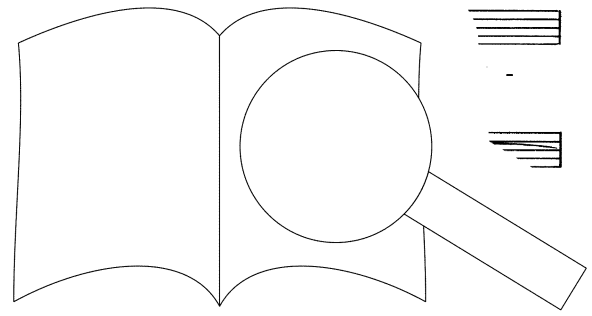
C. I [SOLO]

C. II [SOLO]

T. [SOLO]

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



147 a2

2 Ob. *f*

2 Fag. *f*

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vle. *f* *p*

C. I [SOLO] - tus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu

C. II [SOLO] - tus. Tu so - lus Do - mi - nus.

T. [SOLO] - tus. Tu so - lus Do - mi - nus

Bassi [ed Org.] *p*

5 7 7 6 5 8 7

16 5

153

2 Ob. *p*

2 Fag. *p*

Vln. I

Vln. II

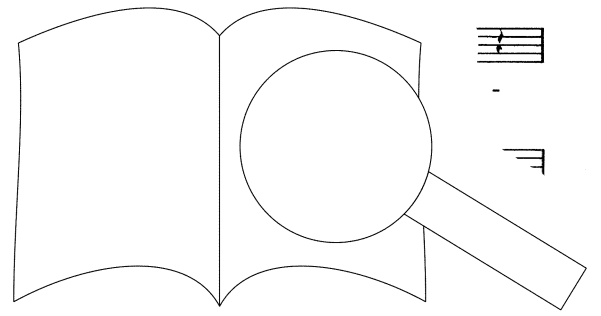
Vle.

C. I [SOLO] so - si - mus, Al - tis - si - mus, Al - tis - si -

C. II [SOLO] - si - mus, Al - tis - si -

T. [SOLO] - tis - si - mus, Al - ti

6 8 6 5 6 6



PROBENPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

159

2 Ob.

2 Fag.

Vln. I

Vln. II

Vle.

C. I [SOLO] - mus.

C. II [SOLO] - mus.

T. [SOLO] - mus.

Bassi [ed Org.]

165

2 Ob.

2 Fag.

Vln. I

Vln. II

Vle.

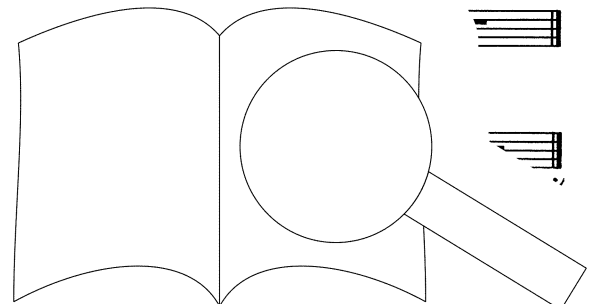
C. I [SOLO]

C. II [SOLO]

T. [SOLO]

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



JESU [CHRISTE]

Adagio

Oboe I
[f]

Oboe II
[f]

Fagotto I
[f]

Fagotto II
[f]

2 Corni in C
[f]

2 Clarini in C
[f]

Timpani [in C/G]
[f]

Trombone I
[f]

Trombone II
[f]

Trombone III
[f]

Violino I
[f]

Violino II
[f]

Viola
[f]

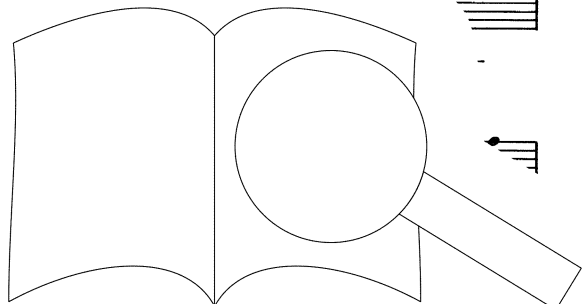
CANTO
Adagio [f] [TUTTI]
Je - su Chris - - - te, Je - su Chris - -

ALTO
[f] [Tutti]
- - - su Chris - te, Je - su Chris - -

TENORE
Je - su Chris - - te, Je - su Chris - -

BASSO
su, Je - su Chris

5 - 6 - 9 b8 - b3 b4



4

Ob. I

Ob. II

Fag. I

Fag. II

2 Cor.

2 Cl. ^{a2}

Timp.

Trbn. I

Trbn. II

Trbn. III

Vln. I

Vln. II

Vle.

C.

A.

T.

B.

- te,

- te,

su Chris - te,

Je - su Chris - te,

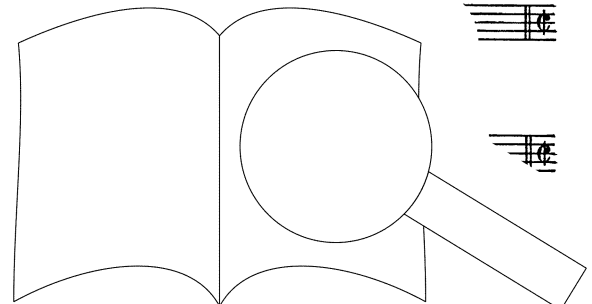
Je - su Chris - te,

Je - su Chris - te,

5

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



CUM SANCTO

7 [Alla breve]

Ob. I

Ob. II

Fag. I

Fag. II

2 Cor.

2 Cl.

Timp.

Trbn. I

Trbn. II

Trbn. III

Vln. I

Vln. II

Vle.

[Alla breve]

C.

A.

T.

B.

Cum Sanc - - -

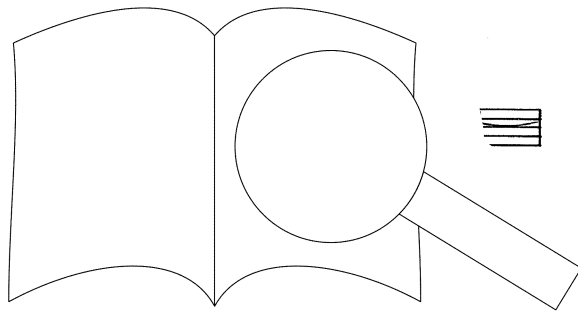
- - - to Spi



The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes parts for woodwinds (oboes, bassoons, clarinets, trumpets, trombones), strings (violins, violas), and percussion (timpani). The vocal parts are for Soprano (C.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The tempo is marked [Alla breve]. The lyrics are: 'Cum Sanc - - -' and '- - - to Spi'. The score is marked with a large '7' at the beginning of the first measure.

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Ob. I

Ob. II

Fag. I

Fag. II

2 Cor.

2 Cl.

Timp.

Trbn. I

Trbn. II

Trbn. III

Vln. I

Vln. II

Vle.

C.

A.

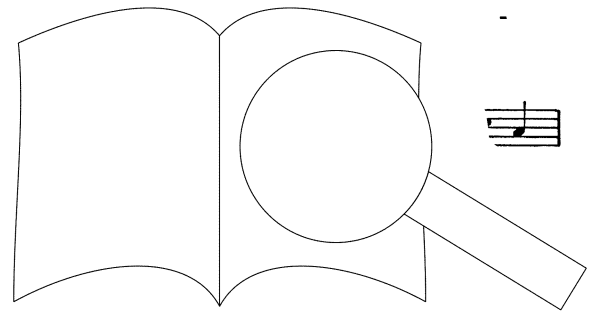
T.

B.

Cum Sanc

ri - tu, in glo

ri - a De - i Pa - tris



PROBE PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ob. I

Ob. II

Fag. I

Fag. II

2 Cor.

2 Cl.

Timp.

Trbn. I

Trbn. II

Trbn. III

Vln. I

Vln. II

Vle.

C.

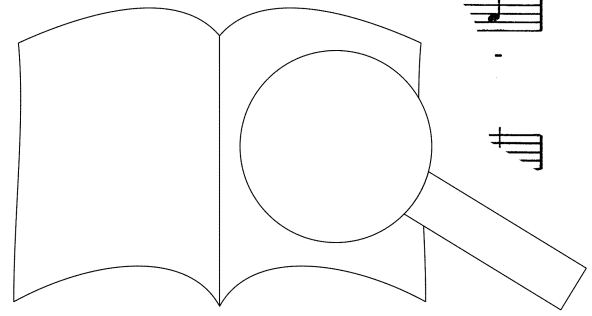
A.

T.

B.

Sanc - - - - -
ri - tu, in glo - - - - -
ri - a De - i Pa - - - - -

6 5 4 3 2 | 5 4 3 2 | 5 6 7 5



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ob. I

Ob. II

Fag. I

Fag. II

2 Cor.

2 Cl.

Timp.

Trbn. I

Trbn. II

Trbn. III

Vln. I

Vln. II

Vle.

C.

A.

T.

B.

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

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

tris. A - - - - -

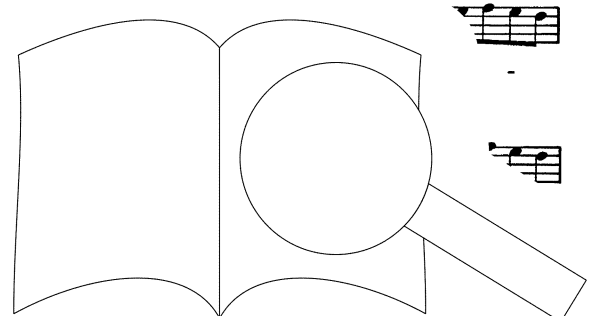
- - - men, a - - -

2 6 7 6 2

5 5 #

PROBENPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Ob. I

Ob. II

Fag. I

Fag. II

2 Cor.

2 Cl.

Timp.

Trbn. I

Trbn. II

Trbn. III

Vln. I

Vln. II

Vle.

C.

- men,

a

u,

a

A.

- men.

Sanc

to

T.

- m

a

B.

in

6

6

PROBE PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

