

Musik der Mannheimer Hofkapelle  
Band 1 · Holzbauer, Missa in C

---

# Musik der Mannheimer Hofkapelle

---

Herausgegeben von der Forschungsstelle  
Mannheimer Hofkapelle  
der Heidelberger Akademie der Wissenschaften  
unter Leitung von Ludwig Finscher

Band 1

Ignaz Holzbauer  
Missa in C



Carus-Verlag

---

---

# Ignaz Holzbauer

## Missa in C

---

vorgelegt von  
Jochen Reutter



Carus-Verlag 50.501

---

Notensatz: Parvin Niroomand und Jochen Reutter  
Grafische Gestaltung: Paul Weber, Zürich  
Gesetzt in der Times  
Druck: Omnitypie Gesellschaft Stuttgart  
Buchbinderei: Idupa, Owen/Teck

© 1995 by Carus-Verlag Stuttgart - CV 50.501  
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten  
Any unauthorized reproduction is prohibited by law  
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved  
1995 / Printed in Germany

# Inhalt

|            |       |
|------------|-------|
| Zur Reihe  | VII   |
| Vorwort    | IX    |
| Facsimilia | XXVII |

## Missa in C

|                                      |     |
|--------------------------------------|-----|
| Kyrie (Chor mit Soli)                | 1   |
| Gloria (Chor mit Soli)               | 37  |
| Laudamus te (Duett: Sopran / Alt)    | 58  |
| Domine Deus (Chor)                   | 65  |
| Quoniam (Terzett: Alt / Tenor / Baß) | 68  |
| Cum Sancto Spiritu (Chor)            | 84  |
| Credo (Chor mit Soli)                | 95  |
| Et resurrexit (Chor mit Soli)        | 177 |
| Et vitam (Chor)                      | 134 |
| Sanctus (Chor mit Soli)              | 149 |
| Agnus Dei (Chor mit Soli)            | 157 |
| Dona nobis (Chor)                    | 162 |

## Kritischer Bericht

|                     |     |
|---------------------|-----|
| Die Quelle          | 177 |
| Zur Edition         | 178 |
| Lesartenverzeichnis | 181 |
| Abbreviaturen       | 185 |

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:  
Partitur (CV 50.501/01), Klavier-/Orgelauszug (CV 50.501/03),  
Chorpartitur (CV 50.501/05), 13 Harmoniestimmen (CV 50.501/09),  
Violino I (CV 50.501/11), Violino II (CV 50.501/12), Viola I/II  
(CV 50.501/13), Violoncello/Contrabbasso (CV 50.501/14),  
Organo (CV 50.501/49)



## Zur Reihe

Die Denkmäler-Reihe *Musik der Mannheimer Hofkapelle*, herausgegeben von der Forschungsstelle *Geschichte der Mannheimer Hofkapelle im 18. Jahrhundert* der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, hat zum Ziel, Kompositionen von Komponisten der Mannheimer Hofkapelle sowie Kompositionen, die für diese von besonderer Bedeutung waren, in historisch-kritischen Ausgaben vorzulegen. Aus der Fülle der überlieferten Werke werden die musikalisch wertvollsten und historisch wichtigsten Kompositionen ausgewählt und dabei die folgenden Bereiche gleichermaßen berücksichtigt:

- I Geistliche Musik
- II Weltliche Vokalmusik
- III Orchestermusik
- IV Kammermusik

Die Ausgaben sollen sowohl der Wissenschaft als auch der musikalischen Praxis dienen. Jeder Band enthält neben dem historisch-kritisch edierten Notentext ein Vorwort, das über Komponist und Werk Auskunft gibt, sowie einen Kritischen Bericht mit Informationen über die vorhandenen Quellen, die Gestaltung der Ausgabe und einem Lesartenverzeichnis. Im Vorwort können darüber hinaus spezielle Probleme, beispielsweise aufführungspraktische Fragen, erörtert werden.

Die Editionsleitung

## The series

The commemorative series *Musik der Mannheimer Hofkapelle*, edited in conjunction with the research findings *Geschichte der Mannheimer Hofkapelle im 18. Jahrhundert* of the Heidelberg Academy of Sciences, has as its purpose the publication in historically critical editions of works by composers of the Mannheim Hofkapelle, and compositions which were of particular importance to those musicians. From among the large number of surviving works the most musically valuable and historically important have been selected, equal consideration being given to compositions in the following categories:

- I Sacred music
- II Secular music
- III Orchestral music
- IV Chamber music

The publications are intended to be of service both to musicologists and performing musicians. Each volume contains, in addition to the historically critically edited musical text, a Foreword which provides details of the composer and work, and a Critical report with information concerning the existing sources, an outline of the principles governing this edition, and a table of variant readings. In the Foreword special problems, for example practical questions concerning performance of the work, can be discussed.

The editors

## La collection

Les Monuments *Musik der Mannheimer Hofkapelle* sont édités par le Centre de Recherches *Geschichte der Mannheimer Hofkapelle im 18. Jahrhundert* de l'Académie des Sciences de Heidelberg. Ils ont pour objet de rendre accessible sous la forme d'éditions historiques et critiques des œuvres de compositeurs de la chapelle de la cour de Mannheim, de même que des compositions dont l'histoire est liée à cette institution. Parmi les très nombreuses œuvres que nous possédons, seront retenues avant tout les œuvres musicalement les plus précieuses et les plus significatives au plan historique. Ces œuvres se répartiront à parts égales sur les domaines suivants :

- I Musique spirituelle
- II Musique vocale profane
- III Musique d'orchestre
- IV Musique de chambre

Ces éditions s'adressent aussi bien aux chercheurs qu'aux musiciens. Chaque volume contient, outre une édition historique et critique de la musique, un avant-propos apportant des informations sur le compositeur et sur l'œuvre ainsi qu'un appareil critique avec des données sur les sources en présence, les principes d'édition ainsi qu'un appareil critique des leçons. L'avant-propos peut évoquer en outre des problèmes particuliers, ainsi, par exemple, des questions relatives à des techniques de jeu.

Les Éditeurs

# Vorwort

## Ignaz Holzbauer

Ignaz Holzbauer wurde am 17. September 1711 in Wien geboren. Seine Jugend- und Ausbildungsjahre sowie die erste Zeit seines künstlerischen Wirkens liegen großenteils im Dunkel. Holzbauers „Kurzer Lebensbegriff“, eine um 1780 verfaßte autobiographische Skizze, läßt chronologisch vieles im unklaren<sup>1</sup>.

Vom Vater, einem Wiener Ledergroßhändler, zum Jurastudium bestimmt, konnte sich Holzbauer nur heimlich der Musik widmen. Seine musikalische Ausbildung vollzog sich überwiegend autodidaktisch. Anfangsgründe in Gesang, Klavier-, Geigen- und Violoncellospiel lehrten ihn Chorschüler von St. Stephan, für die er zum Dank Komödien verfaßte<sup>2</sup>. Des weiteren dürfte Holzbauer Kontakte zu den Kreisen um die von Antonio Caldara dominierte Wiener Hofoper unterhalten haben<sup>3</sup>.

Auf dem Dachboden den Augen des Vaters entzogen, studierte Holzbauer den *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux und komponierte erste Sinfonien und Konzerte. Schließlich suchte er Fux selber auf, um sich bei ihm in der Komposition zu vervollkommen. Doch der bereits kränkelnde Hofkapellmeister war über Holzbauers autodidaktisch erworbenes Können sehr erstaunt und riet ihm: „Gehen Sie nach Italien, damit Ihnen der Kopf von überflüssigen Ideen gereinigt werde, dann werden Sie ein großer Mann werden, Sie sind ein gebornes Genie.“<sup>4</sup>

Ein halbjähriges Interim in Diensten des Grafen von Turn in Laibach brachte Holzbauer schließlich die ersehnte Gelegenheit, nach Italien zu gelangen<sup>5</sup>. Er reiste nach Venedig, wo er die Bekanntschaft der venezianischen Großmeister Vivaldi, Albinoni und Lotti machte und durch Galuppi, Hasse und Porpora auch den neapolitanischen Stil kennenlernte<sup>6</sup>. Die Unverträglichkeit des feuchten venezianischen Klimas jedoch zwang Holzbauer zur Rückkehr nach Wien. Immerhin lenkte der Vater ein und legte der Musikerlaufbahn seines Sohnes nichts mehr in den Weg<sup>7</sup>.

Einige Zeit nach seiner Rückkunft aus Italien fand Holzbauer eine Anstellung als Kapellmeister beim Grafen Franz von Rottal, der auf seiner Residenz im mährischen Holleschau eine kleine Oper unterhielt. Am 30. April 1737 heiratete Holzbauer dort die aus Olmütz stammende Sängerin Rosalie Andreides,

die später häufig Sopranrollen in den Opern ihres Gatten übernahm<sup>8</sup>.

Die chronologischen Angaben aus den ersten Jahren nach der Eheschließung erweisen sich ziemlich widersprüchlich und undurchsichtig. Nach Hermann Kretzschmar<sup>9</sup> dürfte der Aufenthalt in Holleschau noch bis 1742 gedauert haben. Danach wurde Holzbauer Musikdirektor am Burgtheater in Wien, eine Stelle, die er, von einer zweiten Italienreise in den Jahren 1744-1746 unterbrochen, bis 1750 innehielt. Während dieser Zeit trat Holzbauer mit Kompositionen für Bühne und Kirche hervor.

1751 wechselte Holzbauer an den Württembergischen Hof nach Stuttgart. Nach dem Anstellungsdekret wurde er als Nachfolger Giuseppe Antonio Brescianellos zum Oberkapellmeister ernannt, seine „Ehe Consortin, als eine Sängerin bey dem Catholischen Kirchen= und anderen Musiquen“ in herzogliche Dienste genommen<sup>10</sup>. In Stuttgart komponierte Holzbauer „einige Kirchenstücke, wie auch viele Sinfonien und Arien zur Kammermusik“, dazu „einige Serenaten“<sup>11</sup>.

1753 erhielt Holzbauer vom pfälzischen Kurfürsten Carl Theodor den Auftrag, die Favola pastorale *Il Figlio delle Selve* zu vertonen, „die auf dem in Schwetzingen neuerbauten Hoftheater ... mit höchsten Beyfall der kurfürstlichen Herrschaft und des Publikums“<sup>12</sup> uraufgeführt wurde. Der Erfolg brachte Holzbauer schließlich den Ruf an den kurpfälzischen Hof nach Mannheim, wo er als Kapellmeister an die Spitze der seinerzeit weithin berühmten Hofkapelle trat.

Bis 1760 stand Holzbauers Wirken in Mannheim fast ausschließlich im Zeichen der Bühne. Alljährlich dominierten Opern, Pastorellen und Pantomimen aus seiner Feder den Spielplan des kurfürstlichen Hoftheaters<sup>13</sup>. In den Jahren 1757-1759 reiste Holzbauer dreimal nach Italien. 1757 weilte er mit einem Stipendium seines Dienstherrn in Rom. 1758 brachte er in Turin die Oper *Nitetti*, 1759 in Mailand die Oper *Alessandro nell' Indie* erfolgreich zur Uraufführung<sup>14</sup>. Nach 1760 nahm sich Holzbauer in Mannheim mehr der kirchenmusikalischen Belange an, welche bis dahin noch weitgehend in der Hand seines Amtsvorgängers Carlo Grua gelegen hatten<sup>15</sup>. Der Schwerpunkt seines Schaffens verlagerte sich auf die geistliche Musik, hinzu trat eine reiche Produktion von Instru-

<sup>1</sup> Ursula Lehmann, Artikel „Holzbauer“, in: *MGG*, Bd. 6, Kassel-Basel 1956, Sp. 659-663, hier: Sp. 659.

<sup>2</sup> „Kurzer Lebensbegriff des Hrn. Ignaz Holzbauer, Kurpfälzischen Kapellmeisters (... von ihm selbst aufgesetzte Lebensbeschreibung)“, in: *Musikalische Korrespondenz der teutschen Filarmonischen Gesellschaft für das Jahr 1790, Julius bis Dezember*, Speyer 1790, Sp. 108.

<sup>3</sup> Lehmann, Artikel „Holzbauer“, in: *MGG*, Bd. 6, Sp. 659.

<sup>4</sup> „Kurzer Lebensbegriff des Hrn. Ignaz Holzbauer“, Sp. 109.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Lehmann, Artikel „Holzbauer“, in: *MGG*, Bd. 6, Sp. 659.

<sup>7</sup> „Kurzer Lebensbegriff des Hrn. Ignaz Holzbauer“, Sp. 110.

<sup>8</sup> Lehmann, Artikel „Holzbauer“, in: *MGG*, Bd. 6, Sp. 659f.

<sup>9</sup> Hermann Kretzschmar, „Vorwort“ zu *Ignaz Holzbauer, Günther von Schwarzburg*, hg. von dems. (*DDT VIII/1*), Leipzig 1902, S. Xf.

<sup>10</sup> Anstellungsdekret vom 29. November 1751. Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, A 202, Büschel 1919.

<sup>11</sup> Johann Georg Meusel, *Miscellaneen artistischen Inhalts*, Dritter (!) Heft, Erfurt 1780, S. 19.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Bärbel Pelker, „Theateraufführungen und Musikalische Akademien am Hof Carl Theodors in Mannheim. Eine Chronik der Jahre 1742-1777“, in: *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, hg. von Ludwig Finscher, Mannheim 1992, S. 219-258.

<sup>14</sup> Lehmann, Artikel „Holzbauer“, in: *MGG*, Bd. 6, Sp. 660.

<sup>15</sup> Eduard Schmitt, *Die kurpfälzische Kirchenmusik im 18. Jahrhundert*, mschr. Diss. Heidelberg 1958, S. 132.

mentalwerken (Sinfonien, Konzerte und Kammerkompositionen).

Ende der 1760er Jahre trat Holzbauer mit *Adriano in Siria* noch einmal ins Rampenlicht der Mannheimer Hofoper. 1777 schließlich errang er mit seiner deutschen Oper *Günther von Schwarzburg* weithin beachtete Erfolge<sup>16</sup>. Der Lexikograph Ernst Ludwig Gerber pries den *Günther* als Holzbauers „erstes und vorzüglichstes Werk, was ihn eigentlich in Deutschland bekannt gemacht und zugleich den allgemeinsten Ruhm gebracht hat“<sup>17</sup>. Selbst der mit Lob eher sparsame Wolfgang Amadeus Mozart, der den *Günther* im Winter 1777/78 in Mannheim hörte, bestaunte „geist“ und „feüer“ der Holzbauerschen Musik<sup>18</sup>.

Nach dem Umzug des kurpfälzischen Hofes nach München blieb Holzbauer in Mannheim zurück. Noch als ihn im Alter von 70 Jahren das Gehör verließ, schrieb er seine letzte Oper (*Tancred*) und das *Lobamt*, eine deutsche Messe nach dem durch Michael Haydns Vertonung bekannt gewordenen Text von Johann Franz Seraph von Kohlbrenner. Holzbauer verstarb am 7. April 1783 an seiner letzten Wirkungsstätte<sup>19</sup>.

## Holzbauers Kirchenmusik

Ignaz Holzbauer hat in allen wesentlichen Phasen seines Schaffens Kirchenmusik geschrieben. Seine nachweislich älteste Messe entstand spätestens 1739<sup>20</sup> und dürfte mit seinem Wirken im Dienste des Grafen Rottal in Holleschau in Zusammenhang stehen. Andere kirchenmusikalische Frühwerke datieren in die vierziger Jahre des 18. Jahrhunderts, also in die Musikdirektorenzeit am Wiener Burgtheater. Auch in Stuttgart komponierte Holzbauer, wie Ernst Ludwig Gerber<sup>21</sup> berichtet, „einige Kirchenstücke“. Der Großteil seines geistlichen Schaffens aber entstand nach 1760 in Mannheim. Den Erfordernissen des kirchenmusikalischen Reglements bei Hofe entsprechend, pflegte Holzbauer vor allem die Gattungen Messe, Motette und Oratorium. Von seinen 39 Messen entstand etwa ein Drittel, von den 40 Motetten knapp die Hälfte in Mannheim neu. Daneben wurde eine größere Zahl älterer Werke eigens für die lokalen Verhältnisse umgearbeitet und dem aktuellen Zeitgeschmack angepaßt. Holzbauers Oratorien sind allesamt für den kurpfälzischen Hof geschrieben.

Holzbauer kann als der fruchtbarste Kirchenkomponist der Ära Kurfürst Carl Theodors gelten. Mehr als sein Amtsvorgänger Grua war er den fortschrittlichen musikalischen Strö-

mungen gegenüber aufgeschlossen und entsprach damit dem Geschmack seines Dienstherrn<sup>22</sup>. In seinen für den kurpfälzischen Hof geschriebenen Kirchenkompositionen verbinden sich Elemente der neapolitanischen Virtuosenoper mit den Errungenschaften der zeitgenössischen Instrumentalmusik und der Mannheimer Orchesterkultur. In der Verschmelzung dieser Gestaltungsmittel gelang Holzbauer schon in den 1760er Jahren die Entwicklung eines sinfonischen Kirchenstils, wie er sich andernorts erst um 1780 zu etablieren begann: Sinfonische Formen und Satzstrukturen, sinfonische Orchestertechnik und Klanglichkeit prägen besonders die konzertanten Sätze, machen aber auch vor den traditionellen Reservaten des strengen Kontrapunkts nicht Halt. In der Textbehandlung zeigen sich häufig Ansätze zu dramatischer Gestaltung, bisweilen sogar – frei von den Fesseln stereotyper Opernlibretti – zum dramatischen Experiment. Mozart schätzte Holzbauers Kirchenmusik sehr und rühmte sie seinem Vater gegenüber mit den Worten<sup>23</sup>: „er [Holzbauer] schreibt sehr gut. einen guten kirchen=styl. einen guten saz der vocal=stimmen und instrumenten; und gute fugen.“

## Die Missa in C

Die vorliegende *Missa in C* zählt zu den bedeutendsten Kirchenwerken Holzbauers überhaupt. Ihre Entstehung ist weder quellen-, noch stilkritisch definitiv zu terminieren, kann aber aufgrund der Klarinettenverwendung in *Kyrie* und *Gloria* auf keinen Fall vor 1758, dem Jahr, in dem für die Mannheimer Hofkapelle erstmals Klarinetten nachweisbar sind<sup>24</sup>, angesetzt werden. Der Umstand, daß Klarinetten kein zweites Mal in einem liturgischen Kirchenwerk Holzbauers herangezogen werden, spricht sogar eher für ein späteres Datum, des weitesten die bei Holzbauer ebenfalls singuläre Besetzung einer kompletten „klassischen Bläserharmonie“ (2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner und 2 Trompeten). Eine approximative Datierung um 1770 erscheint also durchaus realistisch, zumal in Messen der sechziger Jahre, etwa in der von der Anlage her vergleichbaren A-Dur-Messe von 1763 (Schmitt, Thematisches Verzeichnis<sup>25</sup>, Holzbauer I, Nr. 37) höchstens zwei Holzbläserpaare aufgeboden werden.

Wie der Quellenbefund zeigt<sup>26</sup>, ist die Messe möglicherweise aus zwei ursprünglich nicht zusammengehörigen Teilwerken zusammengestellt. Teil I umfaßt *Kyrie* und *Gloria* und deckt sich in den Stimmenheften mit der ersten Manuskriptlage. Teil II enthält die restlichen Sätze *Credo* bis *Agnus Dei* und

<sup>16</sup> Kretzschmar, „Vorwort“, S. XIV.

<sup>17</sup> Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig 1790/92, Bd. 1, Sp. 662.

<sup>18</sup> W. A. Mozart, Brief vom 14. November 1777 an seinen Vater: Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, hg. von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Bd. 2, Kassel etc. 1962, Nr. 373, S. 125.

<sup>19</sup> Lehmann, Artikel „Holzbauer“, in: *MGG*, Bd. 6, Sp. 660 und Felix Joseph Lipowski, *Baierisches Musiklexikon*, München 1811, S. 131.

<sup>20</sup> Eduard Schmitt, „Thematisches Verzeichnis der Geistlichen Kompositionen kurpfälzischer Musiker des 18. Jahrhunderts“, in: *Kirchenmusik der Mannheimer Schule*, hg. von dems. (*DTB*, Neue Folge, Bd. 2), S. LXXI: Holzbauer I, Nr. 1.

<sup>21</sup> Gerber, *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Bd. 1, Sp. 663.

<sup>22</sup> Schmitt, *Die kurpfälzische Kirchenmusik*, S. 132.

<sup>23</sup> W. A. Mozart, Brief vom 4. November 1777 an seinen Vater: Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 2, Nr. 363, S. 102.

<sup>24</sup> Klarinetten sind für den Mannheimer Hof erstmals im *Chur=pfälzischen Hoff= und Staats=Calender* für 1759 bezeugt. Da die Hofkalender aber jeweils die Personalsituation des Vorjahres widerspiegeln, dürften die beiden Musiker bereits 1758 angestellt worden sein. Vgl. hierzu auch das Kapitel „Die Quelle“ im Kritischen Bericht.

<sup>25</sup> Schmitt, „Thematisches Verzeichnis“, in: *DTB*, Neue Folge, Bd. 2, S. LXXIX.

<sup>26</sup> Vgl. hierzu das Kapitel „Die Quelle“ im Kritischen Bericht.

entspricht dem zweiten Faszikel. Die kodikologische Trennungslinie spiegelt sich auch im Verzicht auf Flöten und Klarinetten nach dem *Gloria*, wird aber dadurch relativiert, daß die Reduktion der Besetzung innerhalb des zweiten Teils durch Eliminierung der Fagotte und Hörner nach dem *Credo* fortgesetzt wird. Derartige Verkleinerungen des Bläserapparats sind für Holzbauer durchaus nicht ungewöhnlich. Sie sind auch in anderen Messen seiner Autorschaft (z.B. *Missa in D*, Schmitt, Thematisches Verzeichnis<sup>27</sup>, Holzbauer I, Nr. 36) dokumentiert. Insofern kann die Ausdünnung der Bläserbesetzung nur bedingt als musikimmanente Bestätigung der kodikologisch erkennbaren Teilung in Frage kommen. Immerhin mag die Beschränkung der Klarinetten auf *Kyrie* und *Gloria* eine gewisse Grenzziehung doch nahelegen und die beiden ersten Ordinariumssätze eventuell als jüngere Bestandteile des Ganzen identifizieren. Dem entsprächen bei aller Vorsicht auch einige stilistische Diskrepanzen, die sich besonders an der Gewichtung des instrumentalen Idioms und der Faktur der Fugen ablesen lassen. Demgegenüber sprechen aber so dramatische und von der Mannheimer Orchestersprache geprägte Vertonungen wie *Et incarnatus* oder *Agnus Dei* auch wieder gegen eine allzu große zeitliche Distanz der beiden Hälften. Mit Sicherheit sind beide Teile erst in Mannheim entstanden, was auch von seiten der Quellenkritik bestätigt wird: Sowohl die unterschiedlichen Papiersorten als auch die Kopisten erscheinen häufig in Musikalien der Mannheimer Hofkapelle, ja sie sind für diese geradezu signifikant<sup>28</sup>. Ihr simultanes Auftreten über einen längeren Zeitraum macht jedoch eine differenzierende Datierung unmöglich.

Die vorliegende *Missa in C* zählt hinsichtlich ihrer Dimensionen, ihrer äußeren Anlage und ihres Klangkörpers zur Gattung der *Missa solennis*. Vom Typus her hält sie die Waage zwischen der in zahlreiche Einzelsätze aufgegliederten neapolitanischen Nummernmesse und den konziseren Formen der Wiener Klassiker. Dem fünfsätzigen *Gloria* steht ein einzsätzig durchkomponiertes *Kyrie* und ein zur Verschweißung seiner Einzelteile neigendes *Credo* gegenüber. *Sanctus* und *Agnus Dei* sind relativ knapp disponiert.

Kompositionsgeschichtlich bietet die vorliegende Messe ein Paradebeispiel für Holzbauers sinfonischen Kirchenstil. Schon in der Besetzung nutzt sie die Kapazitäten des Mannheimer Hoforchesters nahezu voll aus: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Streicher mit zuweilen geteilten Bratschen und Orgel bilden ein Instrumentarium, wie es selbst Haydn und Mozart in späteren Jahren nur selten verwenden. Im Messeschaffen der Wiener Klassiker wird ein kongruentes Bläseraufgebot erst mit Beethovens C-Dur-Messe (1807) wieder erreicht. Selbst Joseph Haydns sog. „Harmoniemesse“ (1802) bleibt mit nur einfach besetzter Flöte

noch geringfügig hinter dem Orchesterapparat Holzbauers zurück.

Das dominante instrumentale Idiom beeinflusst auch Form und Struktur. Das *Kyrie* beispielsweise entspricht dem Kopfsatz einer Sinfonie, seine 74 Takte lange Instrumentaleinleitung kann mit der Orchesterexposition eines zeitgenössischen Solokonzerts verglichen werden. Die Thematik basiert auf dem aktuellen musikalischen Vokabular der Zeit mit den typischen, wenn auch nicht genuinen „Mannheimer Manieren“. Die Entwicklung größerer Abschnitte folgt einem mosaikartigen Spiel mit kleinen motivischen Bausteinen, die immer wieder neu kombiniert, variiert und zueinander in Beziehung gesetzt werden. Instrumentation und Dynamik sind zu höchster Subtilität gesteigert und bedienen sich aller Errungenschaften der Mannheimer Orchestertechnik bis hin zum *crescendo*. Doch nicht nur die Instrumente, sondern auch die Singstimmen werden, wie der Eingangssatz des *Gloria* besonders eindrucksvoll demonstriert, sowohl satztechnisch wie klanglich in das sinfonische Geschehen integriert. Selbst die polyphonen Sätze, ihres Zeichens eher Reservate eines traditionsbeladenen *stilus ecclesiasticus*, assimilieren derart innovative Gestaltungsmittel. Das Formkonzept der *Cum-Sancto*-Fuge nimmt beispielsweise Anleihe beim Modell des ‚frühklassischen‘ Sinfoniesatzes und der ritornellgegliederten Arie. Die streng kontrapunktischen Partien werden aufgeweicht, homophone Episoden als Kontrastabschnitte eingeschoben und zur Ausbreitung sinfonisch-orchesterlichen Kolorits genutzt.

Von Holzbauers dramatischer Kunst zeugt vor allem das *Crucifixus*. Mit punktierten Rhythmen und schmetternden Trompeten, mit schroffen dynamischen Gegensätzen, stringenter, spannungsreicher Harmonik und einer durch ausdrückliche *mancando*-Vorschrift geforderten Reduktion von Lautstärke und Bewegung zu den Worten „sepultus est“ entwickelt der Komponist gleichsam eine Bühnenszene en miniature von Christi Leiden und Sterben am Kreuz.

Wie in vielen für den kurpfälzischen Hof geschriebenen Messen fehlt auch in der vorliegenden C-Dur-Messe Holzbauers das *Benedictus*. Schon Wolfgang Amadeus Mozart bezeugt in seinem viel zitierten Brief vom 4. November 1777<sup>29</sup>, daß es hier „nicht üblich“ ist, „das man ein Benedictus macht, sondern der organist muß dort allzeit spielen“. An großen Hoffesten, den Geburts- und Namenstagen von Kurfürst und Kurfürstin, trat an die Stelle der Orgelimprovisation sogar die Aufführung eines *Te Deum*<sup>30</sup>. Holzbauer trägt diesem, für den deutschen Raum ungewöhnlichen Usus, wie im übrigen auch seine Mannheimer Kollegen, Rechnung. Zugleich ist das Fehlen des *Benedictus* ein zusätzliches Indiz dafür, daß die möglicherweise ältere zweite Hälfte dieser Messe ebenfalls in Mannheim entstanden ist.

Für eine spätere Aufführung hat Holzbauer die Messe z.T. erheblich gekürzt. Gestrichen wurden vor allem die langen In-

<sup>27</sup> Schmitt, „Thematisches Verzeichnis“, in: *DTB*, Neue Folge, Bd. 2, S. LXXIX.

<sup>28</sup> Vgl. hierzu: Eugene K. / Jean K. Wolf, „A Newly Identified Complex of Manuscripts from Mannheim“, in: *Journal of the American Musicological Society (JAMS)* XXVII (1974), S. 379-437 sowie das Kapitel „Die Quelle“ im Kritischen Bericht.

<sup>29</sup> Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 2, Nr. 363, S. 102.

<sup>30</sup> Vgl. hierzu die Festdirektorien in den kurpfälzischen Hofkalendern und Hofalmanachen.

strumentaleinleitungen zum *Kyrie* und zum Eröffnungssatz des *Gloria*, aber auch dessen Mittelteil und sogar einige Binnensätze in *Gloria* und *Credo* (*Laudamus te, Quoniam, Et resurrexit* und *Et vitam*) komplett<sup>31</sup>. Offenbar achtete man in Mannheim im Rahmen gottesdienstlicher Restriktionen in den sechziger und siebziger Jahren, die u. a. eine einschneidende Reduktion der musikalisch gestalteten Vespere und Andachten vorsahen, auch auf eine zeitliche Begrenzung der Meßliturgie<sup>32</sup>. Jedenfalls erwähnt Mozart 1777 mit einem Seitenblick auf Salzburg, daß in Mannheim „auch alles kurz seyn“ müsse<sup>33</sup>. Holzbauers Kürzungen könnten somit eine Folge dieser Bestrebungen sein. Da Holzbauer die Kürzungsstellen aber lediglich markierte, nicht aber die zu eliminierenden Takte kanzellierte und die aus Gründen der Anpassung abgeänderten Stellen überklebte<sup>34</sup>, blieb die ursprüngliche Fassung durchaus jederzeit parat. Der Hofkapellmeister konnte somit je nach Bedarf bald auf die lange, bald auf die verkürzte Version zurückgreifen. Liturgisch bestand gegen den kürzungsbedingten Ausfall ganzer Textpassagen im musizierten Ordinarium ohnehin kein Einwand, da das Meßformular in seinem vollen Umfang vom Zelebranten still rezitiert werden mußte. Künstlerisch zeugt der Eingriff Holzbauers von einer pragmatischen Einstellung zum Werk, das als Gebrauchsmusik den jeweiligen Erfordernissen angepaßt wurde. Die Behutsamkeit, mit der die Abänderungen vorgenommen wurden, mag aber auch Respekt und Wertschätzung des Komponisten gegenüber seiner eigenen Schöpfung – wenn auch noch nicht im Sinne eines ‚opus absolutum‘-Denkens – zum Ausdruck bringen.

## Zur Aufführungspraxis

Die Kapelle am kurpfälzischen Hof in Mannheim zählte hinsichtlich der Besetzung des Orchesters zu den größten Hofkapellen des 18. Jahrhunderts. Zur Zeit Kurfürst Carl Theodors verfügte sie über 16 bis 20, zeitweise sogar bis zu 25 Violinen, 4 bis 7 Bratschen, 4 Violoncelli, 2 bis 3 Kontrabässe, je 2 bis 4 Flöten und Fagotte, 3 Oboen, 4 bis 6, mitunter sogar 7 Hörner, seit 1758 auch über 2 Klarinetten, deren Zahl 1769 auf 4 erhöht wurde. Hinzugezogen werden konnten ferner die organisatorisch dem Oberstallmeisterstab unterstehenden Trompeter und Pauker, von denen ab 1764 zunächst 4, später sogar 7 Musiker – eine zusätzliche achte Stelle blieb stets vakant – als Chortrompeter unmittelbar der Hofmusik unterstellt waren<sup>35</sup>. Als Vokalistinnen standen für den Kirchendienst im Durchschnitt je 4 bei Hofe fest angestellte Sänger pro Stimmgattung (So-

pran- und Altkastraten, Tenöre und Bässe) zur Verfügung. Zur Verstärkung von Sopran und Alt zog man darüber hinaus Singknaben aus dem von den Jesuiten unterhaltenen *Seminarium musicum* heran. In Auszahlungsanweisungen der kurfürstlichen Hofkapelle sind für 1776 je 3 Sopranisten und Contraltisten aktenkundig<sup>36</sup>. Das ergäbe also eine Gesamtzahl von ca. 22 Sängern. Dies entspricht auch in etwa den Angaben, die Mozart für das Hochamt am Allerheiligentag (1. November) 1777 macht:

auf jeder seite 10 bis 11 violin, 4 bratschn, 2 oboe, 2 flauti und 2 Clarinetti, 2 Corni, 4 violoncelle, 4 fagotti und 4 Contrabaßi und trompetten und Paucken. ... 6 soprani, 6 alti, 6 tenori, und 6 Baßi ...<sup>37</sup>

Bemerkenswert erscheint vor allem die hohe Zahl der Streicher, namentlich der Violinen, und die Stärke der Baßgruppe. Der reichhaltigen, pro Instrument paarig besetzten Bläsersektion stand ein opulenter Streicherapparat gegenüber. Diesen Gegebenheiten wird man insbesondere bei der Aufführung mit historischen Instrumenten Rechnung tragen müssen.

Eine instrumentatorische Eigenheit der vorliegenden Messe ist die bereits angesprochene sukzessive Reduktion der Bläserbesetzung bis zum Beginn des *Sanctus*, wo nur mehr Oboen und Trompeten eingesetzt werden. Ob die weitgehend obligat behandelten Fagotte, deren Niederschrift mit dem *Credo* endet, in *Sanctus* und *Agnus Dei* baßverdoppelnd weiterverwendet werden sollen, ist ungewiß, da ein einschlägiger Hinweis in der Quelle fehlt. In *Laudamus te* und *Domine Deus*, wo die Fagotte lediglich zur Baßverstärkung dienen, dürften sich die *Solo*- und *Tutti*-Vorschriften auf die Anzahl der jeweils beteiligten Instrumente beziehen. Demnach wären im *Laudamus* nur ein, im *Domine Deus* zwei Fagotte heranzuziehen. Für den obligaten Fagottpart im *Quoniam* ist ausdrücklich „un Fagotto“ vorgeschrieben.

Die im Baßsystem notierten *Solo*- und *Tutti*-Anweisungen beziehen sich ausschließlich auf die Orgelstimme. *Tutti* steht bei Chorstellen, *Solo* bei solistisch besetzten Vokalabschnitten, Orchesterritornellen und häufig auch bei *piano*-Partien des Chores. Insofern dürften die *Solo*- und *Tutti*-Angaben als eine dynamische Differenzierung der Orgelregistrierung zu verstehen sein. Zur dynamischen Schattierung dienen ferner auch die *senz'-organo*-Anweisungen, die eine Aussetzung des Continuo zeitweise unterbinden. Sie korrespondieren jeweils mit *piano*-Vorschriften in den übrigen Stimmen. Der Wiedereintritt der Bezifferung bzw. des *coll' organo* geht mit *forte*- oder *crescendo*-Dynamik einher.

Ist zu Beginn eines Satzes keine Dynamik angegeben, so ist jeweils *forte* gemeint. Zur Entlastung des Notentextes ist die fehlende Anfangsdynamik in der vorliegenden Ausgabe nur zu Beginn des *Kyrie* exemplarisch ergänzt. An anderen unbezeichneten Satzanfängen ist sie analog zu denken.

<sup>31</sup> Vgl. hierzu das Kapitel „Die Quelle“ im Kritischen Bericht.

<sup>32</sup> Jochen Reutter, „Die Kirchenmusik am Mannheimer Hof“, in: *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, hg. von Ludwig Finscher, Mannheim 1992, S. 97-112, hier S. 103.

<sup>33</sup> W. A. Mozart, Brief vom 4. November 1777 an seinen Vater: Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 2, Nr. 363, S. 101.

<sup>34</sup> Die kleinen Korrekturzettel sind lediglich mit Stecknadeln befestigt, so daß sie jederzeit abgenommen, und das Original wieder freigelegt werden konnte; vgl. hierzu auch das Kapitel „Die Quelle“ im Kritischen Bericht sowie Abb. 4 und 5.

<sup>35</sup> Vgl. hierzu die Kurpfälzischen Hofkalender und Hofalmanache der Jahre 1748 bis 1778.

<sup>36</sup> Karlsruhe, Generallandesarchiv, Akte 77/1666.

<sup>37</sup> Mozart, Brief vom 4. November 1777 an seinen Vater: Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 2, Nr. 363, S. 101.

Wie im Kritischen Bericht erläutert, hat sich der Herausgeber für eine Vereinheitlichung der Zeichen Punkt und Strich entschieden. Die Beschränkung auf das Strichzeichen intendiert jedoch keine aufführungspraktische Nivellierung. Vielmehr erweist sich der Strich von einer Bedeutungsbreite, die letztlich diejenige des Punktes mit einschließt. Johann Joachim Quantz definiert den Strich primär als *staccato*-Zeichen, die mit ihm versehenen Noten müssen „alle kurz gespielt, und [auf Streichinstrumenten] mit dem Bogen abgesetzt werden“<sup>38</sup>. Der Punkt hingegen bezeichnet eine modifizierte Spielweise, bei der die Noten „mit einem kurzen Bogen tockiret, oder gestoßen, aber nicht abgesetzt werden“<sup>39</sup>. Der Unterschied besteht also im Absetzen des Bogens von der Saite. Nun gilt aber das durch den Strich angezeigte Absetzen des Bogens nur unter bestimmten Bedingungen, welche nach Quantz von Tempo und Taktart des Stückes und vom Wert der betreffenden Noten abhängig sind:

Oben ist gesaget worden, daß bey den Noten über welchen Strichelchen stehen, der Bogen von der Seyte etwas abgesetzt werden müsse. Dieses verstehe ich nur von solchen Noten, bey denen es die Zeit leidet. Also werden im Allegro die Achttheile, und im Allegretto die Sechzehnthelle, wenn deren viele auf einander folgen, davon ausgenommen: denn diese müssen zwar mit einem ganz kurzen Bogenstriche gespielt, der Bogen aber niemals abgesetzt, oder von der Seyte entfernt werden. Denn wenn man ihn allezeit so weit aufheben wollte, als zum sogenannten Absetzen erfordert wird; so würde nicht Zeit genug übrig seyn, ihn wieder zu rechter Zeit drauf zu bringen; und diese Art Noten würden klingen als wenn sie gehacket oder gepeitschet würden.<sup>40</sup>

Ab einer gewissen Kürze der Tondauer nimmt also der Strich die artikulatorische Bedeutung des Punktes an. Der Punkt erweist sich gleichsam als Spezialfall des Striches. Genau in diesem Rahmen bewegt sich aber auch die Zeichendifferenzierung, die sich in der Quelle der vorliegenden Messe beim Schreiber I beobachten ließ<sup>41</sup>. Punkte stehen hier immer auf relativ kurzen Noten, im *Allegro* etwa, wie bei Quantz beschrieben, auf Achteln und Sechzehnteln, Striche dagegen sowohl auf längeren wie auf kürzeren Notenwerten. Die mehrfach festzustellende Inkonsistenz in der Zeichenwahl (z.B. *Laudamus te*, T. 3: Punkte in VI I, Striche in VI II) beruht im wesentlichen zwar auf der Flüchtigkeit der Kopistenhand, doch war angesichts der Bedeutungsüberlagerung von Punkt und Strich eine strenge Unterscheidung der Zeichen auch nicht unbedingt vonnöten. Dies beweist nicht zuletzt die auf den Strich beschränkte Notationspraxis Holzbauers selbst, die schließlich auch die Zeichenangleichung in der vorliegenden Edition legitimiert.

Auf einzelstehenden Noten verwendet Holzbauer den Strich zuweilen auch als Kombination von *staccato*- und Akzentzeichen. In T. 48 und 50 des *Dona nobis pacem* beispielsweise steht in den Violinen der Strich, wie bei Quantz beschrieben, auf einer Note, „auf welche etliche von geringerer Geltung fol-

gen“<sup>42</sup>. Dies bedeutet, daß nicht nur „die Note halb so kurz seyn soll; sondern daß sie auch zugleich, mit dem Bogen, durch einen Druck markiret werden muß“<sup>43</sup>. In denselben Takten steht in Bratsche, Violoncello und Kontrabaß der Strich auf der ersten oder, wie Leopold Mozart in seiner *Violinschule* sagt, „anschlagenden“ Note einer begleitenden Achtelfigur und bezeichnet hier ebenfalls einen Akzent<sup>44</sup>. In beiden Fällen aber hat Holzbauer die zusätzliche dynamische Funktion des Striches durch eine *forte*-Vorschrift verdeutlicht.

In T. 85 des *Credo* (*Et incarnatus est*) deuten die Striche in der zweiten Violine, wie die Ziffern „1“ in der Orgelstimme, lediglich die einstimmige *colla-parte*-Führung mit dem Sopran an. Dies beweist die Tatsache, daß der Schreiber III, der zur Artikulationsbezeichnung ansonsten nur den Punkt verwendet, an dieser Stelle unverkennbar Striche notiert hat. Die Striche wären demzufolge hier, einer verbreiteten zeitüblichen Praxis entsprechend<sup>45</sup>, als verkürzte Schreibweise der Ziffer „1“ aufzufassen.

Wellenlinien über Tonwiederholungen erfordern ein mensuriertes Bogenvibrato, das herkömmlicherweise als „*ondeggiano*“, nach Quellen des 18. Jahrhunderts aber besser als „*Tremolo*“ bezeichnet würde<sup>46</sup>. Brossard<sup>47</sup> und Mattheson<sup>48</sup> vergleichen seine akustische Wirkung mit der des Orgeltremulanten. Seine Ausführung präzisieren Quantz<sup>49</sup> und Leopold Mozart<sup>50</sup>, die beide aber, einer alternativen Notationspraxis der Zeit folgend, statt der Wellenlinie Punkte mit Bogen zur Bezeichnung vorsehen. Nach Leopold Mozart sind die betreffenden Noten „nicht nur in einem Bogenstriche, sondern mit einem bey ieder Note angebrachten wenigen Nachdruck in etwas von einander unterschieden“<sup>51</sup> vorzutragen, d.h. die einzelnen Noten werden nicht mit dem Bogen von einander abgesetzt, sondern lediglich durch periodische Druckschwankungen auf ein und denselben Bogenstrich differenziert. Die unter bzw. über der Wellenlinie stehenden Noten geben jeweils den Rhythmus der Impulse auf den in einem Bogenstrich ausgeführten ‚vibrierenden‘ Ton an. Bei Blasinstrumenten ist sinngemäß an ein mensuriertes Atemvibrato zu denken<sup>52</sup>.

<sup>42</sup> Quantz, *Versuch*, XVII. Hauptstück, II. Abschnitt, § 27, S. 201.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Wien 1756, Reprint, hg. von Bernhard Paumgartner, Salzburg 1922, XII. Hauptstück, § 9, S. 257f.

<sup>45</sup> Vgl. hierzu: Hellmut Federhofer, „Striche in der Bedeutung von ‚tasto solo‘ oder der Ziffer ‚1‘ bei Unisonostellen in Continuo stimmen“, in: *Neues Augsburger Mozartbuch*, Augsburg 1962, S. 497-502.

<sup>46</sup> Vgl. hierzu: Greta Moens-Haenen, „Vibrato im Barock“, in: *Musik als ästhetische Gegenwart. Bach, Händel, Schütz. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985*, hg. von Dietrich Berke und Dorothee Hanemann, Kassel etc. 1987, Bd. 2, S. 380-387.

<sup>47</sup> Sebastien de Brossard, *Dictionnaire de Musique*, Paris 1703, Reprint Amsterdam 1964, Artikel „Tremolo“.

<sup>48</sup> Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Faksimile-Nachdruck, hg. von Margarete Reimann, Kassel-Basel 1954, S. 114.

<sup>49</sup> Quantz, *Versuch*, XVII. Hauptstück, II. Abschnitt, § 27, S. 201f.

<sup>50</sup> L. Mozart, *Violinschule*, I. Hauptstück, III. Abschnitt, § 17, S. 43.

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> Vgl. Moens-Haenen, „Vibrato im Barock“, S. 382.

<sup>38</sup> Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, Reprint München-Kassel etc. 1992, XVII. Hauptstück, II. Abschnitt, § 27, S. 201. Bei Blasinstrumenten bedeutet der Strich in Analogie zur Bogentechnik der Streicher die Verwendung der härteren Anblassilbe „ti“ anstelle des weicheren „di“; vgl. hierzu *op. cit.*, VI. Hauptstück, I. Abschnitt, § 7 und 10, S. 64f.

<sup>39</sup> Quantz, *Versuch*, XVII. Hauptstück, II. Abschnitt, § 27, S. 201.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> Vgl. hierzu das Kapitel „Zur Edition“ im Kritischen Bericht.

Der Bandbearbeiter ist zu aufrichtigem Dank verpflichtet: der Bayerischen Staatsbibliothek München, namentlich dem Leiter der Musikabteilung, Herrn Dr. Hartmut Schäfer, und seinem Vorgänger, Herrn Dr. Robert Münster, für die Bereitstellung der Quelle, die Erlaubnis zur Publikation und fachlichen Rat, dem Museum für Hamburgische Geschichte für die Erlaubnis zum Abdruck des Holzbauer-Bildnisses von Joh. Gg. Kirchgöffer, Herrn Dr. Wolf-Dieter Seiffert (München) für den kollegialen Erfahrungsaustausch zum Thema „Punkt und Strich“, Frau Parvin Niroomand M.A. für die Mitarbeit am Computer-Notensatz und die Korrektur der Partitur, Frau Kara Kusan-Windweh für Korrektur und Layout der Textteile, Frau Christiane Tetens für die Durchsicht des französischen Vorwortes und nicht zuletzt der *camerata vocale* Günzburg und dem *Kammerorchester Ulmer Studenten* sowie den Gesangssolisten Monika Meier-Schmid, Marina Sandel, Berthold Schmid und Walter Henzel für die erste Wiederaufführung der Messe unter der Leitung von Jürgen Rettenmaier anlässlich des internationalen Symposions *Mozart und Mannheim* im Oktober 1991 in Mannheim.

Heidelberg, im Dezember 1994

Jochen Reutter

# Foreword

## Ignaz Holzbauer

Ignaz Holzbauer was born in Vienna on the 17th September 1711. Little is known about his youth and musical education, or about the early period of his artistic career. Holzbauer's "Kurzer Lebensbegriff" an autobiographical sketch dating from about 1780, leaves many chronological details unclear<sup>1</sup>.

His father, a Viennese leather wholesaler, decided upon a career in law for young Ignaz, who had to keep his desire to become a musician secret. He was mainly self-taught in music. He received some instruction in singing, and playing keyboard instruments, the violin and cello from choral scholars at St. Stephan's Cathedral, for whom as a mark of his gratitude he wrote comedies<sup>2</sup>. He may also have had contacts with musicians at the Vienna Court Opera, whose leading light was Antonio Caldara<sup>3</sup>.

Out of his father's sight in an attic Holzbauer studied the *Gradus ad Parnassum* by Johann Joseph Fux, and he composed his first symphonies and concertos. Finally he approached Fux himself, in the hope of perfecting his compositional technique with that master. However, the Court Kapellmeister, already ailing in health, was astonished by Holzbauer's self-taught style, and advised him: "Go to Italy so that superfluous ideas can be cleared out of your head, then you will become a great man; you are a born genius."<sup>4</sup>

Six months spent in the service of the Count von Turn in Laibach finally provided Holzbauer with the longed-for opportunity to visit Italy<sup>5</sup>. He went to Venice, where he became acquainted with the great Venetian masters Vivaldi, Albinoni and Lotti, and from Galuppi, Hasse and Porpora he also became familiar with the Neapolitan style<sup>6</sup>. However, the unhealthy damp climate of Venice forced Holzbauer to return to Vienna. Fortunately his father no longer opposed his decision to devote himself to music<sup>7</sup>.

Some time after his return from Italy Holzbauer obtained an appointment as Kapellmeister to Count Franz von Rottal, who kept a small opera company at his residence in Holleschau, Moravia. There, on the 30th April 1737, Holzbauer married the singer Rosalie Andreides, who later appeared in soprano roles in many of her husband's operas<sup>8</sup>.

The chronological accounts of the first years following Holzbauer's marriage are somewhat contradictory and unclear.

According to Hermann Kretzschmar<sup>9</sup> the couple stayed at Holleschau until 1742. After that, Holzbauer became musical director at the Burgtheater in Vienna, a position which he held until 1750, apart from a second visit to Italy in 1744-1746. During that period Holzbauer produced compositions for both stage and church.

In 1751 Holzbauer moved to the Württemberg Court at Stuttgart. According to his contract of employment he was to enter the Duke's service, succeeding Giuseppe Antonio Brescianello as Principal Kapellmeister, and his "married consort" was to perform "in Catholic church music and other music"<sup>10</sup>. At Stuttgart Holzbauer composed "several church pieces, also many symphonies and arias as chamber music", as well as "some serenatas"<sup>11</sup>.

In 1753 Holzbauer received from the Elector Palatine Carl Theodor a commission to compose the favola pastorale *Il Figlio delle Selve*, which received its first performance "at the newly-built Court Theatre in Schwetzingen with the greatest applause from the members of the Elector's party and the public"<sup>12</sup>. This success led to Holzbauer being appointed to the Palatinate Court in Mannheim, where as Kapellmeister he was in charge of the widely celebrated Court singers and orchestra.

Until 1760 Holzbauer's work at Mannheim was concerned almost entirely with the stage. Every year operas, pastorals and pantomimes from his pen dominated the repertoire of the Electoral Court Theatre<sup>13</sup>. During the years 1757-1759 Holzbauer went to Italy three times. In 1757 a stipendium from his patron enabled him to stay in Rome. In 1758 he presented his opera *Nitetti* in Turin, and in 1759 his opera *Alessandro nell' Indie* in Milan, both successfully<sup>14</sup>. After 1760 Holzbauer concerned himself more and more with the church music, which until then had still been largely in the hands of his predecessor in office Carlo Grua<sup>15</sup>. He then devoted the greater part of his creative energy to the composition of sacred music, although he also wrote numerous instrumental works (symphonies, concertos, and chamber music).

At the end of the 1760's Holzbauer returned to the Mannheim Court Opera with *Adriano in Siria*, and finally in 1777 he had a widely recognized success with his German opera *Günther von Schwarzburg*<sup>16</sup>. The lexicographer Ernst Ludwig Gerber praised *Günther* as Holzbauer's "principal and most out-

<sup>9</sup> Hermann Kretzschmar: "Foreword" to *Ignaz Holzbauer, Günther von Schwarzburg*, ed. by the same (DDT VIII/1), Leipzig 1902, p. X etc.

<sup>10</sup> Notice of appointment, 29th November 1751, Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, A 202, Büschel (bundle) 1919.

<sup>11</sup> Johann Georg Meusel: *Miscellaneen artistischen Inhalts*, third volume, Erfurt 1780, p. 19.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Bärbel Pelker: "Theateraufführungen und Musikalische Akademien am Hof Carl Theodors in Mannheim. Eine Chronik der Jahre 1742-1777", in: *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, ed. by Ludwig Finscher, Mannheim 1992, p. 219-258.

<sup>14</sup> Lehmann: article "Holzbauer", in: MGG, vol. 6, column 660.

<sup>15</sup> Eduard Schmitt: *Die kurpfälzische Kirchenmusik im 18. Jahrhundert*, thesis Heidelberg 1958, p. 132.

<sup>16</sup> Kretzschmar: "Foreword", p. XIV.

<sup>1</sup> Ursula Lehmann: article "Holzbauer", in: *MGG*, vol. 6, Kassel-Basel 1956, column 659-663, here: column 659.

<sup>2</sup> "Kurzer Lebensbegriff des Hrn. Ignaz Holzbauer, Kurpfälzischen Kapellmeister; (... von ihm selbst aufgesetzte Lebensbeschreibung)", in: *Musikalische Korrespondenz der teutschen Filarmonischen Gesellschaft für das Jahr 1790, Julius bis Dezember*, Speyer 1790, column 108.

<sup>3</sup> Lehmann: article "Holzbauer", in: *MGG*, vol. 6, column 659.

<sup>4</sup> "Kurzer Lebensbegriff des Hrn. Ignaz Holzbauer", column 109.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Lehmann: article "Holzbauer", in: *MGG*, vol. 6, column 659.

<sup>7</sup> "Kurzer Lebensbegriff des Hrn. Ignaz Holzbauer", column 110.

<sup>8</sup> Lehmann: article "Holzbauer", in: *MGG*, vol. 6, column 659 etc.

standing work, which really made him known in Germany, and won for him the most widespread fame”<sup>17</sup>. Even Wolfgang Amadeus Mozart, often sparing in his praise, who heard *Günther* at Mannheim during the winter of 1777/78, was astonished by the “spirit” and “fire” of Holzbauer’s music<sup>18</sup>.

When the Palatinate Court moved to Munich Holzbauer stayed behind in Mannheim. At the age of 70 he became deaf, but even so he wrote his last opera (*Tancred*), and the *Lobamt*, a German Mass set to nearly the same words by Johann Franz Seraph von Kohlbrenner which became famous in the version composed by Michael Haydn. Holzbauer died at his last scene of action on the 7th April 1783<sup>19</sup>.

## Holzbauer's church music

Ignaz Holzbauer wrote church music during every important phase of his creative career. His earliest known Mass was written by 1739<sup>20</sup> at the latest, and it was probably connected with his work in the service of Count Rottal in Holleschau. Other early examples of his church music were written during the 1740's, when he was director of music at the Burgtheater in Vienna. In Stuttgart, too, according to Ernst Ludwig Gerber<sup>21</sup>, Holzbauer composed “several church pieces”. However, the majority of his sacred works were written at Mannheim after 1760. In order to supply what was needed for the Court church music, Holzbauer concentrated in particular on the composition of masses, motets and oratorios. About a third of his 39 masses and about half of his 40 motets were newly written at Mannheim. In addition many of his earlier works were revised to suit the local conditions, and to satisfy the taste of the time. All of Holzbauer's oratorios were written for the Palatine Court.

Holzbauer was the most prolific church composer writing during the time of the Elector Carl Theodor. To a greater extent than his predecessor Grua he was receptive to the progressive musical movements of the day, and he was thus able to satisfy his employer's taste<sup>22</sup>. In his church compositions written for the Palatine Court elements of virtuosic Neapolitan opera are blended with features of what was then contemporary instrumental music and of the Mannheim orchestral culture. By this combination of contrasting elements Holzbauer succeeded, even as early as the 1760's, in developing a symphonic church style such as began to be established elsewhere only about 1780; symphonic forms and movement structures, sym-

phonic orchestral technique and richness of sound especially distinguish the concerted movements, but they also affect movements written in the traditional style of strict counterpoint. The setting of words often suggests dramatic composition, and sometimes even – free from the restrictions of stereotyped opera libretti – dramatic experimentation. Mozart had a high opinion of Holzbauer's church music, which he praised thus in a letter to his father<sup>23</sup>: “he [Holzbauer] writes very well in a good church style, he knows how to write for voices and instruments, and he composes good fugues.”

## The Missa in C

This *Missa in C* is one of the most important of all Holzbauer's church works. The date of its composition cannot be ascertained either from the source material or on the basis of stylistic considerations, but as clarinets are used in the *Kyrie* and *Gloria* this work cannot have been written before 1758, the year in which the Mannheim Court Orchestra is known to have included clarinets for the first time<sup>24</sup>. The fact that clarinets were not used in any other liturgical work by Holzbauer even suggests a later date for this Mass, whose scoring includes the complete “classical” body of wind instruments (2 flutes, 2 oboes, 2 clarinets, 2 bassoons, 2 horns and 2 trumpets). An approximate date of about 1770 appears entirely realistic, especially as masses of the 'sixties, such as the A major Mass of 1763 (Schmitt, “Thematisches Verzeichnis”<sup>25</sup>, Holzbauer I, No. 37), comparable in construction with this C major Mass, use at most two pairs of woodwind instruments.

As the source material shows<sup>26</sup>, the C major Mass may have been put together from two originally unconnected half works. Part I consists of the *Kyrie* and *Gloria*, and in the parts copied for the performers it corresponds to the first section of the manuscript. Part II contains the remaining movements *Credo* to *Agnus Dei*, and corresponds to the second section. The division between the two halves of the work is reflected by the fact that the flutes and clarinets are not used after the *Gloria*, but simultaneously qualified by the fact that the reduction in the scoring continues with the elimination of the bassoons and horns after the *Credo*. Systematic reduction of the wind instruments used is not uncommon in Holzbauer's works. It also occurs in other masses of his (e.g. *Missa in D*, Schmitt, “Thematisches Verzeichnis”<sup>27</sup>, Holzbauer I, No. 36), too. Therefore the reduction of the wind scoring is of only limited use as con-

<sup>17</sup> Ernst Ludwig Gerber: *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig 1790/92, vol. 1, column 662.

<sup>18</sup> W. A. Mozart: letter sent to his father 14th November 1777; Mozart: *Briefe und Aufzeichnungen*, ed. by Wilhelm A. Bauer and Otto Erich Deutsch, vol. 2, Kassel etc. 1962, No. 373, p. 125.

<sup>19</sup> Lehmann: article “Holzbauer”, in: *MGG*, vol. 6, column 660 und Felix Joseph Lipowski: *Bayerisches Musiklexikon*, München 1811, p. 131.

<sup>20</sup> Eduard Schmitt: “Thematisches Verzeichnis der Geistlichen Compositionen kurpfälzischer Musiker des 18. Jahrhunderts”, in: *Kirchenmusik der Mannheimer Schule*, ed. by the same. (*DTB*, New collection, vol. 2), p. LXXI: Holzbauer I, No. 1.

<sup>21</sup> Gerber: *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, vol. 1, column 663.

<sup>22</sup> Schmitt: *Die kurpfälzische Kirchenmusik*, p. 132.

<sup>23</sup> W. A. Mozart: letter of 4th November 1777 to his father: Mozart: *Briefe und Aufzeichnungen*, vol. 2, No. 363, p. 102.

<sup>24</sup> The use of clarinetists at the Mannheim Court is first mentioned in the *Chur=Pfälzischer Hoff= und Staats=Calender* for 1759. However, as Court calendars always detailed the previous year's employees, the two musicians had probably been engaged during 1758. See also the chapter “Die Quelle” in the Critical Report.

<sup>25</sup> Schmitt: “Thematisches Verzeichnis”, in: *DTB*, New collection, vol. 2, p. LXXIX.

<sup>26</sup> See the chapter “Die Quelle” in the Critical Report.

<sup>27</sup> Schmitt: “Thematisches Verzeichnis”, in: *DTB*, New collection, vol. 2, p. LXXIX.

firmation of the supposition that the work may have originated as two separate half masses. Nevertheless the restriction of the use of clarinets to the *Kyrie* and *Gloria* does suggest that the first two movements may have been written at a later date than the remainder. Careful though the composer may have been to match these two movements to the others, there do appear to be certain stylistic discrepancies, to be found in the character of the instrumental writing and in the construction of the fugues. However, settings such as those of the *Et incarnatus* or *Agnus Dei*, both of them influenced by dramatic effects cultivated by the Mannheim Orchestra, suggest that probably no great length of time separated the writing of the two halves of the work. Undoubtedly both halves were composed at Mannheim, a fact which is confirmed by critical examination of the source material: both the various types of manuscript paper used and the copyists, identifiable by their handwriting, are frequently represented in sets of vocal and instrumental parts used at the Mannheim Court Chapel – indeed, they represent Mannheim compositions<sup>28</sup>. However, the fact that these papers and copyists appear in Mannheim manuscripts during a long time doesn't permit a differentiation in dating the two halves of this work.

This *Missa in C* belongs, in its dimensions, its layout and its use of large forces, to the category of the *missa solemnis*. In its nature it holds a balance between the Neapolitan mass consisting of many separate movements and the more concise forms of the Viennese classics. The *Gloria* is in five sections, but the *Kyrie* is a single through-composed movement, and in the *Credo* there is a tendency towards blending the various sections together. The *Sanctus* and the *Agnus Dei* are relatively concise.

From the viewpoint of compositional history this Mass is an excellent example of Holzbauer's symphonic church style. In its scoring it makes use of almost all the resources of the Mannheim Court Orchestra: 2 flutes, 2 oboes, 2 clarinets, 2 bassoons, 2 horns, 2 trumpets, timpani, strings (with the violas sometimes divided) and organ. This is a fuller scoring than even Haydn and Mozart used in their church music in later years. In the masses of the Viennese classical composers the first work to use such full scoring for wind instruments was Beethoven's Mass in C (1807). Even Joseph Haydn's so-called "Wind-band Mass" (1802) employs a slightly smaller body of wind instruments than this work of Holzbauer, because Haydn used only one flute.

The predominantly instrumental idiom of this work influences its form and structure. The *Kyrie*, for example, corresponds to the opening movement of a symphony; its 74 bar-long instrumental introduction may be compared to the orchestral exposition of a contemporary solo concerto. The themes belong to the musical vocabulary of the day, sometimes expressed in what may be seen as the typical "Mannheim manner". Longer sections of music are evolved like a mosaic of ti-

<sup>28</sup> See: Eugene K. / Jean K. Wolf: "A Newly Identified Complex of Manuscripts from Mannheim", in: *Journal of the American Musicological Society (JAMS)* XXVII (1974), p. 379-437 and the chapter "Die Quelle" in the Critical Report.

ny motifs which are constantly combined, varied, and revealed in new relationships. The instrumentation and dynamic characteristics are of the utmost subtlety, and make use of all the features of the Mannheim orchestral technique, including the *crescendo*. Not only the instruments but also the voices, as is demonstrated particularly impressively in the opening section of the *Gloria*, are integrated both technically and tonally into the symphonic unfolding of events. Even the polyphonic movements, though these represent the remnants of a tradition-laden *stilus ecclesiasticus*, assimilate innovative constructional features. For example, the formal concept of the *Cum Sancto* fugue derives from the models of the 'early classical' symphony movement and the aria with ritornelli. The sections of the work which are written in strict counterpoint are contrasted by homophonic episodes, and they are bathed in the radiance of symphonic orchestral colouration.

Holzbauer's dramatic artistry is demonstrated above all in the *Crucifixus*. With dotted rhythms and blaring trumpets, abrupt dynamic contrasts, astringent harmony rich in tensions and a reduction of volume and animation (expressly demanded by the instruction *marcato*) at the words "sepultus est", the composer unfolds something which suggests a stage scene in miniature depicting Christ's suffering and death on the cross.

As in many of the other masses written for the Palatine Court at Mannheim this C major Mass of Holzbauer contains no *Benedictus*. In his often-quoted letter of the 4th November 1777<sup>29</sup> Wolfgang Amadeus Mozart wrote that at Mannheim "it is not usual for the Benedictus to be sung; instead the organist plays all the time". At great Court festivals, the birthday and name day of the Elector and Electress, this organ improvisation was even replaced by the performance of a *Te Deum*<sup>30</sup>. Holzbauer, together with the other Mannheim composers, complied with this practice of omitting the *Benedictus*, a practice uncommon elsewhere in Germany. The absence of a *Benedictus* is further proof that although the second half of this Mass may pre-date, it was also written at Mannheim.

For a later performance Holzbauer shortened this Mass, in some places shortening it considerably. Completely removed were the long instrumental introductions to the *Kyrie* and to the opening section of the *Gloria*, also its central episode, and even some entire sections of the *Gloria* and *Credo* (*Laudamus te, Quoniam, Et resurrexit* and *Et vitam*)<sup>31</sup>. Obviously the restrictions placed on certain aspects of religious services in Mannheim during the 'sixties and 'seventies, which also involved a considerable reduction in the use of music at Vespers and other services, were aimed partly at shortening the Mass liturgy<sup>32</sup>. Mozart remarked in 1777, with a side glance at Salzburg, that at Mannheim, too, "everything has to be short"<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> Mozart: *Briefe und Aufzeichnungen*, vol. 2, No. 363, p. 102.

<sup>30</sup> See the details of festivals in the Palatine Court calendars and almanacs.

<sup>31</sup> See the chapter "Die Quelle" in the Critical Report.

<sup>32</sup> Jochen Reutter: "Die Kirchenmusik am Mannheimer Hof", in: *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, ed. by Ludwig Finsscher, Mannheim 1992, p. 97-112, here p. 103.

<sup>33</sup> W. A. Mozart: letter of 4th November 1777 to his father: Mozart: *Briefe und Aufzeichnungen*, vol. 2, No. 363, p. 101.

Holzbauer's deletions from this Mass may have been a result of that intention. As Holzbauer merely marked the passages to be cut rather than crossing them out and overpasting them<sup>34</sup>, it remained perfectly possible to ignore the cuts and perform the work in its original form. The Court Kapellmeister was thus able to perform either the long or the short version of the work, as circumstances required. From the liturgical viewpoint the omission of whole sections of the text in the work as sung presented no difficulty, because it was still necessary for the celebrant to recite the Mass silently in its complete form. From the artistic viewpoint Holzbauer's omissions bear witness to a pragmatic attitude to the work, which as "Gebrauchsmusik" had to be adapted to the current needs. At the same time the care with which he made the alterations may be said to demonstrate the respect which the composer had for his own creation, even though he did not think of it as an 'opus absolutum'.

## Notes on performance

The musical establishment of the Elector Palatine's Court at Mannheim was, as regards the composition of the orchestra, one of the largest Court "Kapellen" of the 18th century. At the time of the Elector Carl Theodor it consisted of 16 to 20 violins, sometimes as many as 25, 4 to 7 violas, 4 cellos, 2 or 3 double basses, 2 to 4 flutes, 2 to 4 bassoons, 3 oboes, 4 to 6 or sometimes even 7 horns, and also from 1758 onwards 2 clarinets, whose number was increased in 1769 to 4. It was also possible to make use with the Court Orchestra of the trumpeters and timpanists who normally worked under the orders of the master of horse. From 1764 onwards 4 and later 7 musicians – an eighth position always remained vacant – worked as choir trumpeters under the order of the Court "Kapelle"<sup>35</sup>. The vocalists used at the church services were about 4 permanently employed singers to each voice (soprano and alto castrati, tenors and basses). The sopranos and altos were augmented by choirboys from the *Seminarium musicum* run by the Jesuits. Records of payments made by the Electoral treasurer in 1776 name 3 sopranos and 3 contraltos<sup>36</sup>. This suggests a total strength of some 22 singers, a number which agrees approximately with what Mozart wrote about his attendance at High Mass on All Saints' Day (1st November) 1777:

on each side 10 or 11 violins, 4 violas, 2 oboes, 2 flutes and 2 clarinets, 2 horns, 4 violoncelli, 4 bassoons and 4 double basses, trumpets and timpani. ... 6 sopranos, 6 altos, 6 tenors and 6 basses ...<sup>37</sup>

Especially noteworthy is the large number of strings, particularly violins, and the strength of the bass group. The powerful wind section, with two of each instrument, was balanced by an opulent string ensemble. This should be taken into consideration when a performance using period instruments is planned.

<sup>34</sup> The small slips of manuscript paper giving alterations are only attached with pins, so that they could easily be removed and the original text could be performed. See also the chapter "Die Quelle" in the Critical Report, and illustrations 4 and 5.

<sup>35</sup> See the Palatine Court calendars and almanacs of the years 1748 to 1778.

<sup>36</sup> Karlsruhe, Generallandesarchiv, Akte 77/1666.

<sup>37</sup> Mozart: letter of 4th November 1777 to his father: Mozart: *Briefe und Aufzeichnungen*, vol. 2, No. 363, p. 101.

A particular feature of the instrumentation of this Mass is the successive reduction, mentioned earlier, in the wind instruments until the beginning of the *Sanctus*, where only oboes and trumpets are used. It is uncertain whether the bassoons, which often have obligato passages during the earlier movements but whose part as written ends at the *Credo*, should continue to play in the *Sanctus* and *Agnus*, doubling the basses; there is no clear evidence on this point in the source material. In the *Laudamus te* and *Domine Deus*, where the bassoons merely strengthen the bass line, the indications *Solo* and *Tutti* may be intended to show how many instruments are to play. Accordingly only one bassoon should be used in the *Laudamus*, but two in the *Domine Deus*. For the obligato bassoon part in the *Quoniam* "un Fagotto" is expressly specified.

Markings of *Solo* and *Tutti* in the bass stave refer only to the organ. *Tutti* indicates choral passages, *Solo* indicates vocal sections using solo singers, orchestral ritornelli, and often, too, passages sung *piano* by the choir. In general these markings *Tutti* and *Solo* indicate alterations of volume which are to be obtained by changes of the organ registration. Other variations of tone colour are indicated by the use of the instruction *senz'organo*, meaning that the continuo is to be silent for the time being. It always corresponds to *piano* markings in the other parts. The reappearance of figuration in the bass line or the words *coll'organo* correspond to *forte* or *crescendo* dynamic markings.

If no dynamic indication is given at the beginning of a movement, *forte* is always implied. In order to present the musical text as authentically as possible the omitted initial marking is supplied in this edition only at the beginning of other movements where no dynamic indication is given.

As is explained in the Critical Report, the editor has decided to use only one marking for the *staccato* dot and dash. Restriction to the *staccato* dash does not, however, imply that all *staccato* notes have to be treated identically in performance. The use of the dash has, in fact, a breadth of meaning which can include that of the dot. Johann Joachim Quantz defined the dash as primarily a *staccato* sign, meaning that the notes marked with it must "all be played short, and [on stringed instruments] with the bow taken off the string"<sup>38</sup>. The dot, on the other hand, indicates a modified method of playing "with short jabs of the bow, which is not, however, taken off the string"<sup>39</sup>. The difference, therefore, lies in whether the bow is lifted off the string. However, the lifting of the bow occurs only under certain conditions, which according to Quantz depend on the tempo and

<sup>38</sup> Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, reprint München-Kassel etc. 1992, XVII. Hauptstück (chapter), II. Abschnitt (section), § 27, p. 201. For wind instrument players analogous to the bowing technique of string players, the dash indicates blowing with the harder "ti" syllable instead of the gentler "di": see *op. cit.*, VI. Hauptstück (chapter), I. Abschnitt (section), § 7 and 10, p. 64 etc.

<sup>39</sup> Quantz: *Versuch*, XVII. Hauptstück (chapter), II. Abschnitt (section), § 27, p. 201.

time signature of the piece, and the length of the notes in question:

It has been said that when playing notes above which there are dashes the bow must be raised a little from the string. I mean that this happens only if the note is long enough. Therefore quavers (eighth notes) in Allegro and semiquavers (sixteenths) in Allegretto, if many follow each other, are exceptions to the rule: they must be played with very short jabs of the bow, but the bow must never be lifted from the string, because if it were raised in the manner described there would not be time to bring it down at the right moment, and these notes would sound as though they were being hacked or whipped.<sup>40</sup>

Signifying only a short duration of sound, the dash thus takes on the articulatory significance of the dot. The dot is seen to be, as it were, the dash as it is to be interpreted in certain circumstances. There remain, however, different uses of the two markings in the source material of this Mass, written by copyist No. I<sup>41</sup>. He always placed dots on relatively short notes, for example in an Allegro, as described by Quantz, on quavers and semiquavers, but he placed dashes on both longer and shorter notes. The frequent inconsistencies in the choice of *staccato* marks (e.g. *Laudamus te*, bar 3: dots in VI. I, dashes in VI. II) were caused largely by the speed at which the copyists wrote, but the significance of dot and dash as understood at that time meant that strict differentiation between the signs was not absolutely necessary. This is proved not least by the fact that Holzbauer himself used only the dash for all *staccato* markings, which fact, indeed, justifies the use of only this one sign in the present edition.

Holzbauer sometimes used the dash on isolated notes as a combination of *staccato* and accent sign. In measures 48 and 50 of the *Dona nobis pacem*, for example, dashes are placed on the notes played by the violins, as Quantz wrote of them marking a note “which is followed by several of less importance”<sup>42</sup>. This means not only that “the note is to be half its length, but that at the same time it has to be marked by pressure of the bow”<sup>43</sup>. In the same bars in the first or, as Leopold Mozart described it in his Violin Tutor, “striking” note of an accompanying quaver figure, being used here, too, to signify an accent<sup>44</sup>. In both cases Holzbauer made the additional dynamic function of the dash clear by a *forte* marking.

In measure 85 of the *Credo (Et incarnatus est)* the dashes in the second violin part, like the figures “1” in the organ part, merely signify playing in unison with the soprano, *colla parte*. This is proved by the fact that copyist No. III, who elsewhere used only the dot as an indication of articulation, at this point unmistakably wrote dashes. Consequently it is clear that here the dashes were used, following a widespread practice of the time<sup>45</sup>, as abbreviations of the figure “1”.

Wavy lines above repeated notes indicate a measured vibrato played with the bow, traditionally termed *ondeggiando*, but more familiarly identified, in the 18th-century sources, as *tremolo*<sup>46</sup>. Brossard<sup>47</sup> and Mattheson<sup>48</sup> compare its acoustic effect with that of a tremulant stop on the organ. Its execution is described in detail by Quantz<sup>49</sup> and Leopold Mozart<sup>50</sup>, but both of them use an alternative contemporary method of notation; instead of a wavy line they refer to dots joined by a slur. According to Leopold Mozart the notes in question are to be played “not only with a single stroke of the bow but with a slight emphasis on every note, each slightly differentiated from the others”<sup>51</sup>, i.e. the individual notes are not separated by means of the bow, but are marked only by periodic changes of pressure within the same bow stroke. The notes below or above the wavy line always provide the rhythm of the impulse of the ‘vibrating’ notes to be played in a single stroke of the bow. In the case of wind instruments a corresponding measured breath vibrato should be employed<sup>52</sup>.

The volume editor wishes to express his thanks to the following: the Bayerische Staatsbibliothek, Munich, in particular the head of the music department Dr. Hartmut Schäfer, and his predecessor Dr. Robert Münster, for providing the source material, for granting permission for this publication, and for technical advice; the Museum für Hamburgische Geschichte for granting permission for the reproduction of the portrait of Holzbauer by Johann Georg Kirchhöffer; Dr. Wolf-Dieter Seiffert (Munich) for his friendly exchanges of experiences on the subject “dot and dash”, Frau Parvin Niroomand M.A. for her collaboration on the computer music production and for correcting the score, Frau Kara Kusan-Windweh for correcting and for the layout of the text, Frau Christiane Tetens for editing the French Foreword, and last but not least the *camerata vocale* Günzburg and the *Kammerorchester Ulmer Studenten*, with the solo singers Monika Meier-Schmid, Marina Sandel, Berthold Schmid and Walter Henzel, for the first modern performance of this Mass conducted by Jürgen Rettenmaier, given in Mannheim on the occasion of the international symposium *Mozart and Mannheim* in October 1991.

Heidelberg, in December 1994

Jochen Reutter

Translation: John Coombs

der Ziffer ‘1’ bei Unisonostellen in Continuostimmen”, in: *Neues Augsburger Mozartbuch*, Augsburg 1962, p. 497-502.

<sup>46</sup> See: Greta Moens-Haenen: “Vibrato im Barock”, in: *Musik als ästhetische Gegenwart. Bach, Händel, Schütz. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985*, ed. by Dietrich Berke and Dorothee Hanemann, Kassel etc. 1987, vol. 2, p. 380-387.

<sup>47</sup> Sebastien de Brossard: *Dictionnaire de Musique*, Paris 1703, reprint Amsterdam 1964, article “Tremolo”.

<sup>48</sup> Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, facsimile reprint, ed. by Margarete Reimann, Kassel-Basel 1954, p. 114.

<sup>49</sup> Quantz: *Versuch*, XVII. Hauptstück (chapter), II. Abschnitt (section), § 27, p. 201 etc.

<sup>50</sup> L. Mozart: *Violinschule*, I. Hauptstück (chapter), III. Abschnitt (section), § 17, p. 43.

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> See: Moens-Haenen: “Vibrato im Barock”, p. 382.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> See the chapter “Zur Edition” in the Critical Report.

<sup>42</sup> Quantz: *Versuch*, XVII. Hauptstück (chapter), II. Abschnitt (section), § 27, p. 201.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> Leopold Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Vienna 1756, reprint, ed. by Bernhard Paumgartner, Salzburg 1922, XII. Hauptstück (chapter), § 9, S. 257 etc.

<sup>45</sup> See: Hellmut Federhofer: “Striche in der Bedeutung von ‘tasto solo’ oder

## Avant-propos

### Ignaz Holzbauer

Ignaz Holzbauer est né le 17 septembre 1711 à Vienne. On ignore à peu près tout de son enfance, de ses années d'apprentissage et des premiers temps de son activité musicale. Son «Kurzer Lebensbegriff» – une autobiographie en abrégé – rédigée vers 1780 laisse planer beaucoup d'incertitude sur bien des points de la vie du compositeur<sup>1</sup>.

Son père, grossiste dans le commerce du cuir, l'ayant destiné à des études de droit, il ne put se consacrer à la musique qu'en cachette. Sa formation musicale fut essentiellement celle d'un autodidacte. Ses compagnons d'enfance, quelques enfants de chœur de la cathédrale St. Etienne, lui enseignèrent les rudiments du chant, du piano, du violon et du violoncelle. En témoignage de reconnaissance il leur écrivit quelques comédies<sup>2</sup>. Par ailleurs, il semble que Holzbauer ait entretenu des contacts avec le milieu de l'opéra de la cour de Vienne alors dominé par la figure d'Antonio Caldara<sup>3</sup>.

Retiré dans le grenier, à l'abri des regards paternels, Holzbauer étudiait le *Gradus ad Parnassum* de Johann Joseph Fux et composait ses premières symphonies et concertos. Finalement il alla trouver Fux lui-même pour se perfectionner auprès de lui dans la composition. Toutefois, le Hofkapellmeister déjà souffrant, étonné par le savoir-faire du jeune autodidacte, lui fit la recommandation suivante: «Allez en Italie, pour effacer de votre esprit toutes les idées superflues, vous deviendrez alors un grand homme, vous êtes un génie né.»<sup>4</sup>

Un intérim d'un semestre au service du comte von Turn à Laibach donna en définitive à Holzbauer l'occasion tant convoitée de faire le voyage d'Italie<sup>5</sup>. Il se rendit à Venise où il fit la connaissance des grands maîtres vénitiens Vivaldi, Albinoni et Lotti et où, grâce à Galuppi, Hasse et Porpora il se familiarisa avec le style napolitain<sup>6</sup>. Toutefois l'humidité du climat vénitien le contraignit à reprendre la route de Vienne. Son père se fit une raison de la vocation musicale de son fils et ne s'opposa plus à sa carrière musicale<sup>7</sup>.

Peu de temps après son retour d'Italie, Holzbauer fut engagé comme maître de chapelle chez le comte Franz von Rottal qui entretenait dans sa résidence morave de Holleschau une petite opéra. Le 30 avril 1737, Holzbauer y épousa la chanteuse Rosalie Andreides, originaire d'Olmütz, qui, par la suite, fut sou-

vent l'interprète des rôles de soprano dans les opéras composés par son mari<sup>8</sup>.

Les repères chronologiques des années qui suivirent immédiatement son mariage demeurent quelque peu contradictoires et relativement opaques. Selon Hermann Kretzschmar<sup>9</sup>, le séjour à Holleschau pourrait s'être prolongé jusqu'en 1742. Holzbauer devint ensuite directeur de la musique du Burgtheater à Vienne. Il occupa ce poste jusqu'en 1750 – sauf durant les années 1744-1746 au cours desquelles il effectua un second séjour en Italie. Au cours de cette période, Holzbauer composa des œuvres pour la scène et pour l'église.

En 1751, Holzbauer s'installa à la cour du Wurtemberg à Stuttgart. Selon le décret de nomination, il succède en tant qu'Oberkapellmeister (Surintendant de la chapelle) à Giuseppe Antonio Brescianello, tandis que son «épouse légitime est engagée comme chanteuse pour les musiques de l'église catholique et autres»<sup>10</sup> au service du duc. Holzbauer composa à Stuttgart «quelques œuvres d'église, ainsi que de nombreuses symphonies et airs pour la musique de chambre» auxquelles s'ajoutent «quelques sérénades»<sup>11</sup>.

En 1753, Holzbauer fut chargé par le prince électeur du Palatinat Carl Theodor de mettre en musique la Favola pastorale, *Il Figlio delle Selve* qui reçut lors de sa création «au Hoftheater qui venait d'être construit à Schwetzingen... les plus grandes ovations de la famille princière et du public»<sup>12</sup>. Son succès le conduisit enfin à la cour du Palatinat électoral à Mannheim dont il dirigea la chapelle qui était alors l'une des plus prestigieuses formations de son temps.

Jusqu'en 1760, l'activité de Holzbauer fut presque entièrement consacrée à la scène. Chaque année il composait son lot d'opéras, de pastourelles et de pantomimes qui prédominaient la programmation du théâtre princier. Durant les années 1757-1759 il fit trois voyages en Italie<sup>13</sup>. En 1757 il séjourna à Rome aux frais de son maître, en 1758, il donna avec succès à Turin son opéra *Nitetti* et, en 1759 à Milan, son *Alessandro nell' Indie*<sup>14</sup>. Après 1760, Holzbauer se consacra à Mannheim davantage à la musique religieuse qui jusqu'alors avait essentiellement été confiée à son prédécesseur Carlo Grua<sup>15</sup>. Il reporta la majeure partie de son activité sur la musique religieuse, sans négliger toutefois la musique instrumentale qui de-

<sup>1</sup> Ursula Lehmann, «Holzbauer», dans: *MGG*, vol. 6, Kassel-Basel 1956, col. 659-663, ici: col. 659.

<sup>2</sup> «Kurzer Lebensbegriff des Hrn. Ignaz Holzbauer, Kurpfälzischen Kapellmeisters (... von ihm selbst aufgesetzte Lebensbeschreibung)», dans: *Musikalische Korrespondenz der deutschen Filarmonischen Gesellschaft für das Jahr 1790, Julius bis Dezember*, Speyer 1790, col. 108.

<sup>3</sup> Lehmann, «Holzbauer», dans: *MGG*, vol. 6, col. 659.

<sup>4</sup> «Kurzer Lebensbegriff des Hrn. Ignaz Holzbauer», col. 109.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Lehmann, «Holzbauer», dans: *MGG*, vol. 6, col. 659.

<sup>7</sup> «Kurzer Lebensbegriff des Hrn. Ignaz Holzbauer», col. 110.

<sup>8</sup> Lehmann, «Holzbauer», dans: *MGG*, vol. 6, col. 659 et s.

<sup>9</sup> Hermann Kretzschmar, «Vorwort» à *Ignaz Holzbauer, Günther von Schwarzburg*, éd. par le même (*DDT VIII/1*), Leipzig 1902, p. X et s.

<sup>10</sup> Décret de nomination du 29 novembre 1751, Stuttgart. Hauptstaatsarchiv, A 202, Büschel 1919.

<sup>11</sup> Johann Georg Meusel, *Miscellaneen artistischen Inhalts*, Dritter [!] Heft, Erfurt 1780, p. 19.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Bärbel Pelker, «Theateraufführungen und Musikalische Akademien am Hof Carl Theodors in Mannheim. Eine Chronik der Jahre 1742-1777», dans: *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, éd. par Ludwig Finscher, Mannheim 1992, p. 219-258.

<sup>14</sup> Lehmann, «Holzbauer», dans: *MGG*, vol. 6, col. 660.

<sup>15</sup> Eduard Schmitt, *Die kurpfälzische Kirchenmusik im 18. Jahrhundert*, thèse dact. Heidelberg 1958, p. 132.

meura abondante (symphonies, concertos et musique de chambre).

A la fin des années 1760, Holzbauer revint à la scène lyrique avec son *Adriano in Siria*. En 1777 enfin, son opéra allemand *Günther von Schwarzburg* connut un succès non négligeable<sup>16</sup>. Le lexicographe Ernst Ludwig Gerber célébra le *Günther* comme «la première et la plus éminente des œuvres de Holzbauer qui avait enfin rendu célèbre son auteur en Allemagne et qui lui avait apporté la plus grande gloire»<sup>17</sup>. Même Wolfgang Amadeus Mozart – qui était, on le sait, relativement avare en éloges – admira, lors d'une exécution du *Günther* à Mannheim au cours de l'hiver 1777/78, l'«esprit» et la «fougue» de la musique de Holzbauer<sup>18</sup>.

Après que la cour palatine se fut installée à Munich, Holzbauer demeura à Mannheim. Alors qu'il était atteint par la surdité, il écrivit à l'âge de 70 ans son dernier opéra, *Tancred*, ainsi que le *Lobamt* (*l'Office de louanges*), une messe allemande sur ce texte de Johann Franz Seraph von Kohlbrenner que Michael Haydn avait rendu célèbre grâce à la mise en musique qu'il en avait faite. Holzbauer mourut le 7 avril 1783 là même où il avait exercé ses dernières fonctions<sup>19</sup>.

## La musique d'église de Holzbauer

Ignaz Holzbauer a écrit de la musique d'église dans toutes les périodes de son activité créatrice. Sa première messe fut composée au plus tard en 1739<sup>20</sup>, à l'époque, semble-t-il, où il était au service du comte Rottal à Holleschau. D'autres œuvres de jeunesse destinées à l'église datent des années 1740, du temps où il assurait la direction du Burgtheater de Vienne. Selon Ernst Ludwig Gerber, Holzbauer composa également «quelques pièces d'église» à Stuttgart<sup>21</sup>. Toutefois, la majeure partie de son œuvre spirituelle fut composée après 1760 à Mannheim. Conformément au règlement de la musique d'église de la cour, Holzbauer se consacra essentiellement aux genres de la messe, du motet et de l'oratorio. Un tiers environ de ses 39 messes et près de la moitié de ses 40 motets furent composés à Mannheim. Il arrangea en outre un grand nombre d'œuvres plus anciennes pour les adapter aux circonstances locales et au goût du jour. Tous les oratorios furent composés pour la cour palatine.

Holzbauer peut être considéré comme le compositeur de musique d'église le plus fécond qu'ait connu le règne du prince électeur Carl Theodor. Il était bien plus ouvert aux courants

musicaux novateurs que son prédécesseur Grua et répondait ainsi aux goûts de son maître<sup>22</sup>. Les compositions d'église qu'il écrivit pour la cour palatine associent des éléments empruntés à l'opéra virtuose napolitain aux récentes conquêtes de la musique instrumentale de son temps et l'art orchestral de l'école de Mannheim. En associant ainsi ces deux éléments de structure, Holzbauer parvint dès les années 1760 à développer un style d'église symphonique qui ne devait se généraliser ailleurs qu'au cours des années 1780: formes symphoniques et structures de mouvements, technique d'orchestration symphonique et recherche des sonorités caractérisent en particulier les mouvements concertants tout en se pliant aussi aux exigences traditionnelles des rigueurs du contrepoint. La mise en musique du texte présente souvent une tendance à la dramatisation, et prend parfois même le tour de véritables expériences dramatiques – s'éloignant en cela des contraintes imposées par les stéréotypes des livrets d'opéras. Mozart appréciait particulièrement la musique d'église de Holzbauer. Dans une lettre à son père il en vante les qualités en ces termes: «il [Holzbauer] écrit très bien, un très bon style d'église, une bonne composition des parties vocales et des instruments; et de bonnes fugues.»<sup>23</sup>

## La Messe en Ut

La présente *Missa in C* compte parmi les œuvres de musique d'église les plus importantes que Holzbauer ait composées. Ni les sources, ni l'analyse stylistique ne permettent de situer précisément la date à laquelle cette œuvre fut composée. Toutefois, en raison de l'utilisation de la clarinette dans le *Kyrie* et le *Gloria*, cette messe ne peut en aucun cas avoir été composée avant 1758, année au cours de laquelle on engagea pour la première fois des clarinettes à la chapelle de la cour de Mannheim<sup>24</sup>. Par ailleurs, le fait que les clarinettes n'apparaissent dans aucune autre œuvre liturgique de Holzbauer suggère même une date un peu plus tardive. Cette hypothèse est encore renforcée par la présence – également unique chez Holzbauer – d'un ensemble de vents "classique" (2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 hautbois, 2 cors et 2 trompettes). On peut donc raisonnablement penser que cette œuvre fut composée vers 1770, dans la mesure où les messes des années 1760 – à l'instar par exemple de la messe en La majeur de 1763 (Schmitt, *Thematisches Verzeichnis*<sup>25</sup>, Holzbauer I, n° 37) comporte tout au plus deux paires de bois.

L'examen des sources fait apparaître que la messe semble avoir été formée de deux parties n'ayant à l'origine aucun rapport

<sup>16</sup> Kretzschmar, «Vorwort», p. XIV.

<sup>17</sup> Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig 1790/92, vol. 1, col. 662.

<sup>18</sup> W. A. Mozart, lettre du 14 novembre 1777 à son père; Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, éd. par Wilhelm A. Bauer et Otto Erich Deutsch, vol. 2, Kassel etc. 1962, n° 373, p. 125.

<sup>19</sup> Lehmann, «Holzbauer», dans: *MGG*, vol. 6, col. 660 et Felix Joseph Lipowski, *Baierisches Musiklexikon*, München 1811, p. 131.

<sup>20</sup> Eduard Schmitt, «Thematisches Verzeichnis der Geistlichen Kompositionen kurpfälzischer Musiker des 18. Jahrhunderts», dans: *Kirchenmusik der Mannheimer Schule*, éd. par le même (*DTB*, Neue Folge, vol. 2), p. LXXI; Holzbauer I, n° 1.

<sup>21</sup> Gerber, *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, vol. 1, col. 663.

<sup>22</sup> Schmitt, *Die kurpfälzische Kirchenmusik*, p. 132.

<sup>23</sup> W. A. Mozart, lettre du 4 novembre 1777 à son père; Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, vol. 2, n° 363, p. 102.

<sup>24</sup> La présence de clarinettes à la cour de Mannheim est attestée pour la première fois dans le *Chur= Pfälzischen Hof=und Staats=Calender* de 1759. Dans la mesure où l'annuaire de la cour indique la situation du personnel de l'année qui précède, ces musiciens auront donc été engagés dès 1758. Cf. également le chapitre «Die Quelle» de l'apparat critique.

<sup>25</sup> Schmitt, «Thematisches Verzeichnis», dans: *DTB*, Neue Folge, vol. 2, p. LXXIX.

entre elles<sup>26</sup>. La première partie comprend le *Kyrie* et le *Gloria*; dans les parties séparées, cette partie coïncide avec le premier fascicule du manuscrit. La seconde partie réunit les autres mouvements, du *Credo* à l'*Agnus Dei* et correspond au second fascicule. Cette démarcation codicologique se reflète également dans l'absence de flûtes et de clarinettes après le *Gloria*. Il convient toutefois de relativiser cette observation, car la réduction des effectifs se poursuit au sein de la seconde partie avec la disparition des bassons et des cors après le *Credo*. De telles réductions des vents se rencontrent au demeurant souvent chez Holzbauer. On retrouve cela dans d'autres messes de sa composition (ainsi, par exemple, dans la *Missa in D*, Schmitt, *Thematisches Verzeichnis*<sup>27</sup>, Holzbauer I, n° 36). À ce titre, la diminution des effectifs des vents n'apporte, au plan strictement musical, qu'une confirmation conditionnelle à la structure que révèle l'analyse codicologique. La présence des clarinettes dans le *Kyrie* et le *Gloria* marque néanmoins une ligne de partage qui semble indiquer que les deux premiers mouvements de l'ordinaire pourraient être les sections les plus récentes de l'œuvre. On pourrait associer à cela – tout en demeurant très prudent – certaines divergences stylistiques sensibles au niveau de l'importance donnée à l'idiome instrumental et à la facture des fugues. En revanche, la force dramatique et le langage orchestral propre à l'école de Mannheim que l'on trouve dans l'*Et incarnatus* ou dans l'*Agnus Dei* plaident en défaveur d'un trop grand éloignement entre les deux parties de l'œuvre. Il est sûr que l'une et l'autre furent composées à Mannheim. Ce point est en outre confirmé par la critique des sources: les différentes sortes de papier et les copistes eux-mêmes apparaissent fréquemment dans les sources musicales de la chapelle de la cour de Mannheim dont ils sont d'ailleurs tout à fait caractéristiques<sup>28</sup>. Leur présence simultanée sur une longue période interdit toutefois une datation plus précise.

Par son ampleur, et sa structure apparente et son volume sonore, la présente *Missa in C* appartient au genre de la *Missa solemnis*. D'un point de vue typologique, elle occupe un juste milieu entre la messe à numéros napolitaine avec ses multiples mouvements et les formes plus concises du classicisme viennois. Au *Gloria* en cinq mouvements s'oppose d'une part un *Kyrie* composé d'une seule pièce et un *Credo* dont les différents mouvements sont quasiment soudés entre eux. Le *Sanctus* et l'*Agnus Dei* sont traités avec une relative sobriété.

D'un point de vue historique, cette messe est parfaitement exemplaire du style symphonique d'église de Holzbauer. Les effectifs font appel à la totalité des capacités de l'orchestre de Mannheim: les 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, les timbales et les cordes avec alti parfois dédoublés et l'orgue composent un instrumentarium que même un Haydn ou un Mozart n'utiliseront que rarement, même dans

leurs dernières œuvres d'église. Dans la production de messes de l'époque classique, une telle abondance d'instruments à vents ne se retrouvera que dans la Messe en Ut majeur de Beethoven (1807). Même la messe de Joseph Haydn dite «Harmonie-Messe» (1802), avec une seule flûte est légèrement en retrait par rapport à l'appareil orchestral de Holzbauer.

L'idiome instrumental dominant influence également la forme et la structure. Le *Kyrie*, par exemple, revêt l'allure d'un premier mouvement de symphonie. Les 74 mesures de l'introduction instrumentale peuvent être comparées à l'exposition orchestrale d'un concerto avec soliste de cette époque. Le matériau thématique est emprunté au vocabulaire musical en vogue avec les "manières manheimiennes" tout à fait typiques, mais non spécifiques toutefois. Le développement de sections plus larges opère comme une sorte de jeu de mosaïque à l'aide de petites unités de construction en forme de motifs sans cesse soumis à de nouvelles variations, et assemblés selon des combinaisons sans cesse renouvelées. L'instrumentation et la courbe des intensités sont traitées avec la plus grande subtilité à l'aide de tous les acquis de la technique d'orchestre propre à l'école de Mannheim – y compris celle du *crescendo*. Cette écriture n'affecte pas seulement les instruments: les voix aussi sont intégrées à la trame symphonique tant au niveau de l'écriture que du timbre. Le premier mouvement du *Gloria* en offre un exemple particulièrement impressionnant. Même les mouvements polyphoniques – que leur vocation destine plutôt à développer un *stilus ecclesiasticus* chargé du poids des traditions – font appel aux techniques les plus neuves. En dépit du cadre formel imposé par le traitement traditionnellement fugué du *Cum Sancto*, ce mouvement s'inspire également du mouvement de symphonie «pré-classique» et de l'air à ritournelle. La rigueur des parties contrapuntiques s'assouplit, des épisodes homophoniques introduisent des éléments de contraste et accentuent la couleur symphonique et orchestrale.

L'art dramatique de Holzbauer se manifeste essentiellement dans le *Crucifixus*. Les rythmes pointés, l'éclat des trompettes, la violence des contrastes dynamiques, la tension de l'écriture harmonique, enfin la réduction de l'intensité et le ralentissement du mouvement expressément requis par la mention *man-cando* sur les mots «sepultus est»: avec tous ces artifices, le compositeur développe comme une sorte de tableau scénique en miniature représentant les souffrances et la mort du Christ sur la croix.

La Messe en Ut majeur de Holzbauer ne comporte pas de *Benedictus*; elle partage ce trait avec de nombreuses messes composées pour la cour palatine. Wolfgang Amadeus Mozart atteste également dans sa lettre souvent citée du 4 novembre 1777<sup>29</sup> qu'il n'est «pas d'usage» ici «de faire un Benedictus, mais à cet endroit l'organiste doit toujours jouer». Lors des grandes fêtes de la cour, des anniversaires et des fêtes du prince électeur et de la princesse, l'improvisation de l'orgue était même remplacée par l'exécution d'un *Te Deum*<sup>30</sup>. Holzbauer sacrifie en

<sup>26</sup> Cf. sur ce point le chapitre «Die Quelle» de l'apparat critique.

<sup>27</sup> Schmitt, «Thematisches Verzeichnis», dans: *DTB*, Neue Folge, vol. 2, p. LXXIX.

<sup>28</sup> Cf. sur ce point: Eugene K. / Jean K. Wolf, «A Newly Identified Complex of Manuscripts from Mannheim», dans: *Journal of the American Musicological Society (JAMS)* XXVII (1974), p. 379-437, ainsi que la chapitre «Die Quelle» dans l'apparat critique.

<sup>29</sup> Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, vol. 2, n° 363, p. 102.

<sup>30</sup> Cf. sur ce point les ordinaires des fêtes dans les calendriers de la cour palatine et les almanachs de la cour.

cela à l'usage, parfaitement insolite pour l'espace germanique, mais partagé par ses collègues de Mannheim. Ajoutons à cela que l'absence du *Benedictus* est un indice supplémentaire de ce que la seconde partie de cette messe, probablement la plus ancienne, fut également composée à Mannheim.

Holzbauer a considérablement abrégé cette messe pour une exécution ultérieure. Il a supprimé avant tout les longues introductions instrumentales du *Kyrie* et du mouvement initial du *Gloria*, mais aussi la partie centrale de ce mouvement et même totalement quelques mouvements du *Gloria* et du *Credo* (*Laudamus te, Quoniam, Et resurrexit et Et vitam*)<sup>31</sup>. Dans le cadre des restrictions qui affectèrent les services religieux à Mannheim au cours années 1760 et 1770 et qui prévoyaient entre autres une réduction sévère de l'organisation musicale des Vêpres et autres offices de prière, il semble apparemment que l'on avait également imposé quelques limites à la durée de la liturgie de la messe<sup>32</sup>. Quoi qu'il en soit, en 1777, Mozart comparant la situation à celle de Salzbourg, indique qu'à Mannheim «tout devait aussi être bref»<sup>33</sup>. Les coupures faites par Holzbauer pourraient donc avoir été dictées par de telles considérations. Dans la mesure toutefois où le compositeur avait simplement démarqué les endroits où intervenaient ces coupures – sans toutefois couvrir de ratures les mesures en question et apposant des collettes sur les passages modifiés<sup>34</sup> –, la version initiale demeurait ainsi à chaque instant disponible. Le maître de chapelle pouvait donc, à volonté, donner soit la version longue, soit la version abrégée. Au plan liturgique, il n'y avait aucun inconvénient à supprimer des passages entiers du texte mis en musique puisque le formulaire de messe devait être secrètement récité dans son intégralité par le célébrant. D'un point de vue artistique, les interventions de Holzbauer témoignent d'une attitude pragmatique face à l'œuvre, qui en tant que musique utilitaire était adaptée aux différentes exigences. La circonspection avec laquelle le compositeur procéda aux modifications, témoigne aussi du respect et de la considération que le compositeur témoignait à sa propre œuvre – mais non toutefois dans l'esprit d'une pensée de l'«opus absolutum».

## Exécution

L'orchestre de la chapelle de la cour palatine à Mannheim comptait parmi les ensembles les plus grands du XVIII<sup>e</sup> siècle. Du temps du prince électeur Carl Theodor il y avait de 16 à 20 – parfois même jusqu'à 25 violons –, quatre à sept altos, quatre violoncelles, deux à trois contrebasses, deux à quatre flûtes et bassons, trois hautbois, quatre à six et même parfois sept cors.

<sup>31</sup> Cf. sur ce point le chapitre «Die Quelle» dans l'apparat critique.

<sup>32</sup> Jochen Reutter, «Die Kirchenmusik am Mannheimer Hof», dans: *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, éd. par Ludwig Finscher, Mannheim 1992, p. 97-112, ici p. 103.

<sup>33</sup> W.A. Mozart, lettre du 4 novembre 1777 à son père: Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, vol. 2, n° 363, p. 101.

<sup>34</sup> Les papillons de correction sont épinglées de telle sorte qu'ils pouvaient être détaché à tout moment, permettant ainsi de restituer l'original; cf. aussi sur ce point le chapitre «Die Quelle» dans l'apparat critique ainsi que les ill. 4 et 5.

A cela s'ajoutèrent à partir de 1758 deux clarinettes dont le nombre fut porté à quatre en 1769. Il arrivait enfin que l'on associât à cet ensemble les trompettes et les timbales qui dépendaient, au plan de l'organisation, de l'Intendant des Écuries. À partir de 1764, quatre d'entre eux – plus tard il furent au nombre de sept (la huitième place, prévue, devait demeurer vacante) – étaient directement soumis à la musique de la cour en qualité de trompettes de chœur<sup>35</sup>. Pour les services religieux, il y avait en moyenne quatre chanteurs par pupitre (castrats soprano et alto, ténors et basses), chanteurs qui, par ailleurs, étaient dûment engagés auprès de la cour. Les sopranos et les altos pouvaient enfin être renforcés par des jeunes garçons du *Seminarium musicum* assuré par les Jésuites. Les états de paiement de l'année 1776 attestent la présence de trois sopranos et d'autant de contraltos<sup>36</sup>. On compterait ainsi 22 chanteurs environ. Cela correspond aussi plus ou moins aux indications que fournit Mozart concernant la messe solennelle de la Toussaint du 1<sup>er</sup> novembre 1777:

de chaque côté 10 à 11 violons, 4 altos, 2 hautbois, 2 flûtes et 2 clarinettes, 2 cors, 4 violoncelles, 4 bassons et 4 contrebasses, des trompettes et des timbales... 6 soprani, 6 alti, 6 tenori et 6 bassi...<sup>37</sup>

On remarquera surtout le nombre élevé des cordes, en l'occurrence des violons et la puissance du groupe des basses. À la substantielle section des vents avec deux instruments par pupitre, s'oppose un ensemble de cordes particulièrement nourri. Il serait souhaitable que l'on respecte ces proportions pour toute exécution sur instruments anciens.

Signalons la singularité instrumentale de cette messe: à savoir la réduction progressive des effectifs des vents jusqu'au début du *Sanctus* où n'interviennent plus que les hautbois et les trompettes. On se gardera d'affirmer que les bassons – traités en tant qu'instruments obligés et qui ne sont plus notés au-delà du *Credo* – doivent continuer à être utilisés dans le *Sanctus* et dans l'*Agnus Dei* pour doubler la partie de basse. Aucune indication dans notre source ne vient corroborer cette hypothèse. Dans le *Laudamus te* et le *Domine Deus* où les bassons renforcent de toute évidence la basse, les indications *Solo* et *Tutti* se rapportent sans aucun doute au nombre des instruments. Ainsi, dans le *Laudamus*, il n'y aura qu'un seul basson, tandis qu'il y en aura deux dans le *Domine Deus*. Pour la partie de basson obligée du *Quoniam*, on trouve expressément la mention «un Fagotto».

Par ailleurs les indications *Solo* et *Tutti* qui figurent à la partie de basse ne concernent que la partie d'orgue. La mention *Tutti* se trouve à l'endroit des passages de chœurs; la mention *Solo* accompagne les sections vocales chantées par les solistes, les ritournelles d'orchestre et de même souvent les parties *piano* du chœur. À ce titre, les indications *Solo* et *Tutti* doivent être comprises comme autant de nuances dynamiques de la registration de l'orgue. Les nuances dynamiques sont également

<sup>35</sup> Cf. les calendriers de la cour palatine et les almanachs de la cour des années 1748 à 1778.

<sup>36</sup> Karlsruhe, Generallandesarchiv, Akte 77/1666.

<sup>37</sup> Mozart, Lettre du 4 novembre 1777 à son père; Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, vol. 2, n° 363, p. 101.

suggérées par les mentions *senz' organo* qui signalent la suspension, par intermittence, du continuo. Elles correspondent respectivement à des prescriptions *piano* dans les autres voix. La reprise du chiffrage, ou encore du *coll' organo*, est souligné par une intensité *forte* ou *crescendo*.

En l'absence d'indications dynamiques en tête d'un mouvement, on sous-entendra à chaque fois qu'il y a lieu de commencer *forte*. Afin de ne pas surcharger la partition, les indications de dynamiques de début n'ont été restituées – à titre d'exemple – qu'en tête du *Kyrie*. On restituera de la même manière tous les autres débuts de mouvement.

Comme nous nous en sommes expliqué dans l'apparat critique, nous avons choisi d'unifier les signes du point et du trait. L'utilisation du seul signe du trait n'implique toutefois aucun nivellement au plan de l'exécution. La signification du trait est tellement large qu'elle inclut celle du point. Johann Joachim Quantz définit premièrement le trait comme un signe de *staccato*: les notes qui en sont pourvues doivent «toutes être jouées brièvement et [sur des instruments à corde] détachées de l'archet»<sup>38</sup>. Le point en revanche désigne une modification du jeu consistant à «attaquer les notes d'un archet court, ou poussées, mais non point détachées»<sup>39</sup>. La différence consiste donc dans le détachement de l'archet de la corde. Toutefois le détachement de l'archet qu'indique le trait n'est pratiqué qu'à certaines conditions parmi lesquelles Quantz retient celle du tempo et du mètre de la pièce enfin celle de la valeur des notes en question:

Il a été dit plus haut que pour les notes surmontées d'un petit trait, l'archet doit être quelque peu détaché de la corde. Cela toutefois ne concerne que les notes pour lesquelles le temps le permet. Par conséquent cela ne concernera pas les croches dans un mouvement *allegro* et les doubles croches dans un *allegretto*, lorsque celles-ci se succèdent en grand nombre; celles-ci, en effet, doivent certes être jouées d'un coup d'archet très court, mais l'archet ne doit jamais être détaché ou éloigné de la corde. Car si l'on voulait le soulever autant que cela est nécessaire pour le détaché en question, on n'aurait pas assez de temps pour l'appliquer à nouveau à temps sur la corde; et des notes jouées de cette manière-là sonneraient comme si elles étaient hachées ou fouettées.<sup>40</sup>

Par conséquent, lorsque la durée de la note est brève, le point prend la signification articulatoire du point. Le point se présente donc comme un cas particulier du trait. C'est précisément dans ce cadre que se situe la différenciation des signes que l'on observe dans la source de la présente messe chez le copiste I<sup>41</sup>. Les points se trouvent toujours placés sur des notes relativement brèves, dans l'*Allegro* par exemple, comme le veut Quantz, sur des croches et des doubles croches; les traits en revanche sont placés aussi bien sur des valeurs plus longues que sur des valeurs plus brèves. On observe ici et là des inconséquences dans le choix des signes (p. ex. *Laudamus te*, mes. 3:

point aux VI I, trait aux VI II): dans la plupart des cas, cela s'explique par la cursivité de la main du copiste; toutefois, considérant la superposition des significations du point et du trait, la distinction radicale entre ces signes n'étaient pas rigoureusement indispensable. Cela démontre aussi l'usage graphique adopté par Holzbauer lui-même et qui se borne au trait. Cela légitime la normalisation des signes que nous avons adoptée dans la présente édition.

Sur des notes isolées, Holzbauer utilise aussi parfois le trait comme signe combiné de *staccato* et d'accent. Aux mes. 48 et 50 du *Dona nobis pacem*, par exemple, il y a un trait aux violons – comme le veut Quantz pour toute note «suivie de quelques d'autres notes d'une valeur moindre»<sup>42</sup>. Cela signifie que non seulement «la note doit être deux fois moins longue; mais également qu'elle doit être simultanément marquée, à l'aide de l'archet, par une pression»<sup>43</sup>. Dans les mêmes mesures, à l'alto, au violoncelle et à la contrebasse, le trait se trouve sur la première – ou, comme le dit Leopold Mozart dans sa Méthode de violon, la note d' «attaque» – d'un motif d'accompagnement en croches; le trait désigne ici également un accent<sup>44</sup>. Dans les deux cas, Holzbauer a souligné la fonction dynamique additionnelle du trait en ajoutant une indication de *forte*.

A la mesure 85 du *Credo* (*Et incarnatus est*), les traits au second violon indiquent seulement – de même que les chiffres «1» à la partie d'orgue, une conduite en *colla parte* à l'unisson avec le soprano. Cela prouve le fait que le copiste III, qui par ailleurs n'utilise pour seul signe d'articulation que le point, a ici indiscutablement noté des traits. Ici, ces traits correspondraient, selon une pratique largement répandue à cette époque<sup>45</sup>, à une notation abrégée du chiffre «1».

Des lignes ondulées au dessus de répétitions de sons requièrent un vibrato mesuré de l'archet que l'on appelle généralement un «*ondeggiando*», ou, conformément à la terminologie en usage au XVIII<sup>e</sup> siècle, un «*tremolo*»<sup>46</sup>. Brossard<sup>47</sup> et Mattheson<sup>48</sup> comparent son effet à celui du tremblant de l'orgue. La manière de l'exécuter est indiquée par Quantz<sup>49</sup> et par Leopold Mozart<sup>50</sup>, qui l'un et l'autre cependant, observant une pratique de notation alternative de l'époque, prévoient à la place de la ligne ondulée, des points avec les arcs. Selon Leopold Mozart, les notes en question «doivent non seulement être exécutées avec

<sup>42</sup> Quantz, *Versuch*, XVII. Hauptstück, II. Abschnitt, § 27, p. 201.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Wien 1756, Reprint, éd. par Bernhard Paumgartner, Salzburg 1922, XII. Hauptstück, § 9, p. 257 et s.

<sup>45</sup> Cf. sur ce point: Hellmut Federhofer, «Striche in der Bedeutung von «tasto solo» oder der Ziffer «1» bei Unisonostellen in Continuo stimmen», dans: *Neues Augsburger Mozartbuch*, Augsburg 1962, p. 497-502.

<sup>46</sup> Cf. sur ce point: Greta Moens-Haenen, «Vibrato im Barock», dans: *Musik als ästhetische Gegenwart. Bach, Händel, Schütz. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Stuttgart 1985*, éd. par Dietrich Berke et Dorothee Hanemann, Kassel etc. 1987, vol. 2, p. 380-387.

<sup>47</sup> Sebastien de Brossard, *Dictionnaire de Musique*, Paris 1703, Reprint Amsterdam 1964, article «Tremolo».

<sup>48</sup> Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, édition en fac-similé, éd. par Margarete Reimann, Kassel-Basel 1954, p. 114.

<sup>49</sup> Quantz, *Versuch*, XVII. Hauptstück, II. Abschnitt, § 27, p. 201 et s.

<sup>50</sup> L. Mozart, *Violinschule*, I. Hauptstück, III. Abschnitt, § 17, p. 43.

<sup>38</sup> Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752. Réédition en fac-similé München-Kassel etc. 1992, XVII. Hauptstück, II. Abschnitt, § 27, p. 201. Pour les instruments à vent, le trait présente une signification analogue à celle de la technique de l'archet: à savoir la substitution de la syllabe d'attaque plus forte «ti» à la syllabe plus douce «di»; cf. sur ce point *op. cit.*, VI. Hauptstück, I. Abschnitt, § 7 et 10, p. 64 et s.

<sup>39</sup> Quantz, *Versuch*, XVII. Hauptstück, II. Abschnitt, § 27, p. 201.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> Cf. sur ce point le chapitre «Zur Edition» de l'apparat critique.

un seul coup d'archet, mais également quelque peu séparées les unes des autres par une légère pression que l'on donne sur chaque note»<sup>51</sup>. Il faut donc entendre par là que les différentes notes ne sont pas détachées l'une de l'autre à l'aide de l'archet, mais qu'elles sont différenciées par une modification périodique de la pression qui s'étend sur un seul et même coup d'archet. Les notes placées en-dessous ou au-dessus de la ligne ondulée indiquent à chaque fois le rythme des impulsions sur le son «vibrant» exécuté d'un seul trait d'archet. Pour les instruments à vent, on effectuera un vibrato mesuré du souffle<sup>52</sup>.

Nous adressons nos remerciements aux personnes et aux institutions suivantes: à la Bayerische Staatsbibliothek, en la personne du directeur du Département de la Musique, Monsieur le Dr. Hartmut Schäfer et à son prédécesseur, Monsieur le Dr. Robert Münster qui ont mis les sources à notre disposition, ont autorisé leur publication, enfin pour leurs conseils; au Museum für Hamburgische Geschichte pour la permission de reproduction du tableau de Holzbauer fait par Johann Georg Kirchhöf-fer; à Monsieur le Dr. Wolf-Dieter Seiffert (München) avec qui nous avons échangé nos expériences en matière de «points et de traits»; à Madame Parvin Niroomand M.A. qui a collaboré à la gravure par ordinateur et à la correction de partition; à Madame Kara Kusan-Windweh pour les corrections et la mise en page des textes, à Madame Christiane Tetens pour la relecture de l'avant-propos français; enfin à la *camerata vocale* Günzburg, au *Kammerorchester Ulmer Studenten*, ainsi qu'aux solistes vocaux Monika Meier-Schmid, Marina Sandel, Berthold Schmid et Walter Henzel qui ont donné la première re-création de la messe sous la direction de Jürgen Rettenmaier à l'occasion du colloque international *Mozart und Mannheim* en octobre 1991 à Mannheim.

Heidelberg, en décembre 1994

Jochen Reutter

Traduction: Christian Meyer

---

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> Cf. Moens-Haenen, «Vibrato im Barock», p. 382.



---

## Facsimilia

---



Abb. 1  
Ignaz Jakob Holzbauer (1711-1783). Silhouettenbildnis von Johann Georg Kirchhöffer, um 1780  
(Museum für Hamburgische Geschichte, Sign. *The V 23, 2. Band*)

# Kyrie. Sinfonia Violino Primo II.

*Andantino*  
*Sostenuto*

*Coll'arco p<sub>o</sub>:* *cresc:* *fo:*

*Allegro*

*p<sub>o</sub>:* *cresc:*

*fo:* *p<sub>o</sub>:* *cresc:*

*fo:* *p<sub>o</sub>:*

*fo:* *for me:*

*p<sub>o</sub>:* *fo:*

*p<sub>o</sub>: a/:* *fo:*

*fo:* *for me*

*Forti Subito*

Abb. 2

Ignaz Holzbauer, *Missa in C*, handschriftlicher Stimmensatz aus dem Musikalienbestand der Mannheimer Hofkapelle (München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Mss. 2299), Stimme: Violino Primo (2. Exemplar), fol. 1<sup>r</sup> mit dem Anfang des Kyrie (T. 1-77) von der Hand des Kopisten „Munich (ex-Mannheim) A“ = Schreiber I.

Deutlich zu erkennen ist die graphische Differenzierung der Artikulationszeichen Punkt und Strich

(Striche z.B. auf einzelstehenden Viertelnoten in T. 10 und 12 = T. 3 und 5 der 3. Zeile,

Punkte z.B. über den Achteln in T. 30 = T. 2 der 7. Zeile).

The image displays a page of handwritten musical notation for two oboes. The score is written on ten staves, with each staff pair representing one oboe. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. Key dynamic markings include *pno:* (piano), *ffo:* (fortissimo), *crece:* (crescendo), and *for: fmo:* (forzando). A specific articulation mark, *por assai*, is visible on the fifth staff. The handwriting is in a historical style, and the paper shows signs of age.

Abb. 3

Ignaz Holzbauer, *Missa in C*, handschriftlicher Stimmensatz aus dem Musikalienbestand der Mannheimer Hofkapelle (München, Bayerische Staatsbibliothek, *Mus. Mss. 2299*), Stimme: *Due Oboe*, fol 1<sup>v</sup> mit den Takten 21-58 des *Kyrie* von der Hand des Kopisten „Munich (ex-Mannheim) B“ = Schreiber II. Als Artikulationszeichen sind nur Striche erkennbar, auch dort, wo wie z.B. in T. 28 und 30 (= T. 1 und 3 der 2. Akkolade) in den *colla parte* geführten Violinen vom Schreiber I Punkte notiert sind (vgl. Abb. 1).

Handwritten musical score for the Basso concertante voice part of a Mass in C, showing the end of the Gloria in excelsis and the beginning of the Domine Deus. The score includes Latin lyrics and musical notation with various performance instructions like "Solo", "tutti", "Allegro", and "Subito".

1. *pax gloria gloria in excelsis excelsis*

2. *Deo et in terra pax in terra pax pax*

3. *Solo: pax in terra pax pax ho-*

4. *minibus pax in terra pax ho-minibus*

5. *tutti bonae vo-lun-tatis in terra pax in terra*

6. *12mo. pax in terra pax in terra pax pax ho-*

7. *12mo. = minibus bo-nae volun-tatis in terra*

8. *12mo. pax in terra pax pax in terra in terra pax*

9. *Laudamus te. Tacet. //*

10. *Domine Deus Tutti: Allegro Domine Deus Rex caelestis*

11. *Deus Pater omni-po-tens Domine fili uni-*

12. *= genite Jezu Jezu Christe Domine Deus Agnus*

13. *f. Subito*

Abb. 4

Ignaz Holzbauer, *Missa in C*, handschriftlicher Stimmensatz aus dem Musikalienbestand der Mannheimer Hofkapelle (München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Mss. 2299), Stimme: *Basso concertante*, fol 2<sup>r</sup> mit dem Ende des *Gloria in excelsis* (T. 87-142) und dem Beginn des *Domine Deus* (T. 1-5) von der Hand des Kopisten „Munich (ex-Mannheim) B“ = Schreiber II.

In Zeile 1-4 ist die Binnenkürzung im Eingangssatz des *Gloria* mit Hilfe von Kürzungszeichen („NB“ am Anfang und übereinanderstehende Kreuze am Ende der gekürzten Passage) und roter Überstreichungen markiert. Der „NB“-Vermerk am Ende des Satzes zeigt den fakultativen Ausfall des nachfolgenden *Laudamus te* an.

The image displays a page of handwritten musical notation for two clarinets. The notation consists of ten staves, with the first two staves representing the two parts. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *io*, *pno: crebe*, *fo.*, and *pno:*. There are also some handwritten annotations and corrections, including a circled '10' and a '3' above a note. Below the musical staves, there are two lines of text written in a cursive hand: "Laudamus te, Domine Deus, e Quoniam Tacet" and "Segue cum Sancto." The text is written on a set of five-line staves.

Abb. 5

Ignaz Holzbauer, *Missa in C*, handschriftlicher Stimmensatz aus dem Musikalienbestand der Mannheimer Hofkapelle (München, Bayerische Staatsbibliothek, *Mus. Mss.* 2299), Stimme: *Due Clarinetti*, fol 3<sup>f</sup> mit dem Ende des *Gloria in excelsis* (T. 85-142) und den *Tacet*-Anweisungen für die Sätze *Laudamus te*, *Domine Deus* und *Quoniam* von der Hand des Kopisten „Munich (ex-Mannheim) B“=Schreiber II.

In der 1. und 2. Akkolade ist wie in Abb. 4 die Binnenkürzung im Eingangssatz des *Gloria* zu sehen (Kürzungszeichen und Überstreichung).

In der 1. Akkolade deutlich erkennbar ist darüber hinaus der mit einer Stecknadel befestigte Zettel mit den Abänderungen für die abbrevierte Fassung.

*Laudamus te: Andante*

*Laudamus te benedici-mus Benedicimus*

*te ad-oramus te glo-rifi-ca-mus*

*te = glo-ri-fi-ca-mus te Laudamus te*

*be-nedi-ci-mus te a-doramus*

*glo-rifi-ca-mus te glo-ri-fi-ca-*

*-mus te gratias agimus*

*agimus tibi prop-ter mag-nam glo-ri-am*

*tuam propter magnam mag-nam glo-ri-am tu-*

*= am propter magnam glo-*

*= riam mag-nam glo-*

*-riam tu = am*

Abb. 6

Ignaz Holzbauer, *Missa in C*, handschriftlicher Stimmensatz aus dem Musikalienbestand der Mannheimer Hofkapelle (München, Bayerische Staatsbibliothek, *Mus. Mss.* 2299), Stimme: *Contralto Concertante*, fol 2<sup>v</sup> mit dem *Laudamus te* in voller Länge von der Hand des Kopisten „Munich (ex-Mannheim) B“ = Schreiber II.

*Quoniam Tenore a Tre*

*Andantino*  
*Con moto*

*Quoniam tu Solus tu Solus*

*Sanctus tu Solus Sanctus Solus*

*Dominus Solus altissimus Je - su*

*Christe Solus Solus Dominus*

Abb. 7

Ignaz Holzbauer, *Missa in C*, handschriftlicher Stimmensatz aus dem Musikalienbestand der Mannheimer Hofkapelle (München, Bayerische Staatsbibliothek, *Mus. Mss.* 2299), separat eingelegtes Doppelblatt für das *Quoniam* in der Stimme: *Tenore Concert[ante]: Quoniam a Tre Tenore Solo*, fol 1<sup>V</sup> mit den ersten 29 Takten des Satzes von der Hand des Kopisten „Munich (ex-Mannheim) B“ = Schreiber II. Der Singstimme ist ein unbezifferter Baß auf einem eigenen System unterlegt.

*Soprano Ripieno*

*Credo*  
*Alllegro*  
*Credo Credo in unum De-um Patrem omnipotentem fac-*  
*to-rem Cœli et terra Cœli et terra visibilium omni-*  
*um in-visibilium et in unum Dominum Jesum Chri-*  
*-stum filium De- i u- nige- nitum*  
*genitum non factum Consubstan- tialem Patri per quem*  
*omnia omnia facta sunt omnia facta sunt et propter*  
*nostram salutem descen- dit de Cœlis descendit de-*  
*Cœlis de Cœlis de Cœlis Incarnatus incarnatus est*  
*de Spiritu- San- cto ex Mari- a virgine, et*  
*ho- mo factus est Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pi-*  
*- lato passus et Sepultus est Sepultus est Sepultus est*

*Volti Subito*

Abb. 8

Ignaz Holzbauer, *Missa in C*, handschriftlicher Stimmensatz aus dem Musikalienbestand der Mannheimer Hofkapelle (München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Mss. 2299), Stimme: *Soprano Ripieno*, fol 3<sup>r</sup>

mit dem vollständigen ersten Satz des *Credo* von der Hand des Kopisten „Mannheim A“ = Schreiber III.

In T. 51, 83 und 85 (= T. 5 der 5. Zeile sowie T. 2 und 3 der 9. Zeile) sind deutlich Korrekturspuren erkennbar.

The image shows a page of handwritten musical notation for the Violino Secondo part of a Mass. The score is written on ten staves. The first section is marked 'Larghetto' and includes the text 'Et incarnatus'. The second section is marked 'Allegro' and includes the text 'Et Resurrexit'. The notation features various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as 'sfz' (sforzando), 'pno' (piano), and 'for' (forte) are used throughout. There are also some handwritten corrections and annotations, such as 'marcato' and 'ten'.

Abb. 9

Ignaz Holzbauer, *Missa in C*, handschriftlicher Stimmensatz aus dem Musikalienbestand der Mannheimer Hofkapelle (München, Bayerische Staatsbibliothek, *Mus. Mss.* 2299), Stimme: *Violino Secondo* (1. Exemplar), fol 6<sup>v</sup> mit dem Ende des *Credo in unum Deum* (T. 63-94) und dem Beginn des *Et resurrexit* (T. 1-18) von der Hand des Kopisten „Mannheim A“ = Schreiber III. Als Artikulationszeichen sind von der Kopistenhand nur Punkte verwendet. Die Striche in T. 83 und 84 (= T. 2 und 3 der 5. Zeile) stammen von der Hand Ignaz Holzbauers, die hier korrigierend in den Notentext eingegriffen hat. Die beiden Striche in T. 85 (= T. 4 der 5. Zeile) stammen vom Schreiber III selber. Allerdings haben diese hier keine artikulatorische Bedeutung, sondern sind, der Bezifferung „1-1“ im Continuo vergleichbar, als Bezeichnung der *colla-parte*-Führung mit dem Sopran zu verstehen (vgl. auch Abb. 8, Zeile 9, T. 4 sowie Vorwort, S. XIII und das Kapitel „Zur Edition“ im Kritischen Bericht, S. 180).

*Dona nobis*  
*Allegromaeosto*  $\frac{4}{2}$

Abb. 10

Ignaz Holzbauer, *Missa in C*, handschriftlicher Stimmensatz aus dem Musikalienbestand der Mannheimer Hofkapelle (München, Bayerische Staatsbibliothek, *Mus. Mss.* 2299), Stimme: *Organo*, fol 8<sup>v</sup> und 9<sup>r</sup> mit dem vollständigen *Dona nobis* von der Hand Ignaz Holzbauers.

Charakteristisch für Holzbauers Buchstabenschrift sind die auffälligen Unterlängen beim kleinen „s“ (vgl. z.B. Satzüberschrift).

Als Artikulationszeichen kommen ausschließlich Striche vor (z.B. T. 16 = T. 1 der 5. Zeile).



# Missa in C

## Kyrie

Ignaz Holzbauer  
(1711-1783)

Sinfonia  
Andantino sostenuto

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are: Oboe I, Oboe II, Clarinetto I in C, Clarinetto II in C, Fagotto I/II, Corno I/II in C, Clarino I/II in C, Timpani in C, Violino I, Violino II, Viola I/II, Soprano, Contralto, Tenore, Basso, and Organo Violoncello Contrabasso. The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), and *pizz.* (pizzicato). There are also performance instructions like "Solo" and "[a 2]". A large watermark "Carus" is overlaid on the score. At the bottom right of the score, there is a fingering: *p* 6 5 / 4 3.

5

*p* *cresc.* *f*

*p* *cresc.* *f*

*p* *cresc.* *f*

*p* *cresc.* *f* [a 2]

[*p*] *cresc.* *f*

*p* *cresc.* *f*

[*f*] [*f*]

*coll' arco* *p* *cresc.* *f*

*coll' arco* *p* *f*

[a 2] [*p*] [*f*] [a 2]

Cb\* *p* *cresc.* *f*

7 8 6 6  
4 6 5  
2

9 Allegro

The image shows a musical score for piano and bass. It consists of several systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and two additional treble clef staves. The second system has two treble clef staves and one bass clef staff. The third system has two treble clef staves and one bass clef staff. The fourth system has two treble clef staves and one bass clef staff. The fifth system has two treble clef staves and one bass clef staff. The sixth system has two treble clef staves and one bass clef staff. The seventh system has two treble clef staves and one bass clef staff. The eighth system has two treble clef staves and one bass clef staff. The ninth system has two treble clef staves and one bass clef staff. The tenth system has two treble clef staves and one bass clef staff. The eleventh system has two treble clef staves and one bass clef staff. The twelfth system has two treble clef staves and one bass clef staff. The thirteenth system has two treble clef staves and one bass clef staff. The fourteenth system has two treble clef staves and one bass clef staff. The fifteenth system has two treble clef staves and one bass clef staff. The sixteenth system has two treble clef staves and one bass clef staff. The seventeenth system has two treble clef staves and one bass clef staff. The eighteenth system has two treble clef staves and one bass clef staff. The nineteenth system has two treble clef staves and one bass clef staff. The twentieth system has two treble clef staves and one bass clef staff. The score is marked with a forte dynamic (f) and includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. A large, stylized watermark 'GALAXY' is overlaid on the score.

13

*p* *cresc.*

*p* *cresc.*

*p* *cresc.*

*p* *cresc.*

[a 2]

*p* *cresc.*

*p* *cresc.*

*p* *cresc.*

*p* *cresc.*

*p* *cresc.*

*p* *cresc.*

*p* *cresc.*

*p* *cresc.*

6 7 8 6 6 4 4 3

17

*f* *p*

*f* *p*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p* [a 2]

*f* *p*

senz' organo  
Vc

*f* *p*

6 - 6 5 # 6 # 6 #

22

CV 50.501

27

*sf* *p* *sf* *p* *cresc.*

*sf* *p* *sf* *p* *cresc.*

[a 2]

*p*

*sf* *p* *sf* *p* *cresc.*

*sf* *p* *cresc.*

*p*

[coll' organo]  
Cb

*p*

6  
5

Musical score system 1, measures 32-34. It features a grand staff with five staves. The first two staves (treble clef) contain melodic lines with dynamics *f* and *ff*. The third and fourth staves (treble clef) contain sustained notes with dynamics *f*. The fifth staff (bass clef) contains a sustained note.

Musical score system 2, measures 35-37. It features a grand staff with three staves. The first staff (treble clef) contains a melodic line with dynamics *ff*. The second and third staves (treble and bass clefs) contain sustained notes.

Musical score system 3, measures 38-40. It features a grand staff with three staves. The first staff (treble clef) contains a complex melodic line with dynamics *f* and *ff*. The second staff (treble clef) contains chords with dynamics *ff*. The third staff (bass clef) contains a melodic line with dynamics *f* and *ff*. A *cresc.* marking is present at the start.

Musical score system 4, measures 41-43. It features a grand staff with five staves, all of which contain sustained notes.

Musical score system 5, measures 44-46. It features a grand staff with two staves. The first staff (treble clef) contains sustained notes. The second staff (bass clef) contains a melodic line with dynamics *f* and *ff*. A *cresc.* marking is present at the start.

36

[a 2]

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

5 6 5 6 #6 6 6 5 #6 6 6 5 #6 6 6 5

3 4 3

5 3 #6 4 3

41

*f* *p assai*

*f* *p assai*

*f*

*f*

[a 2]

[*f*]

[*f*]

[*f*]

[*f*]

*f* *p assai*

*f* *p assai*

*f* *p*

[*f*]

[#6 6 6 6 5/4 #]

46

*p assai*

*senz' organo*  
*Vc*

*p*

[Cb]

Musical score for measures 51-54. Features piano and bass staves with dynamic markings *sf* and *ff*.

Musical score for measures 55-58. Includes piano and bass staves with dynamic markings *ff* and a repeat sign [a 2].

Musical score for measures 59-62. Features piano and bass staves with dynamic markings *sf* and *ff*.

Musical score for measures 63-66. Empty piano and bass staves.

Musical score for measures 67-70. Features a bass staff with the instruction 'coll' organo' and dynamic markings *sf* and *ff*.

5/3 6/4 5/3 6/4 5/3 — 9/8 7

56

10 6 5 b3 b7 - 3 7 6 - 5 3 6 6 6 4 6 6

Musical score for piano and bass, measures 61-70. The score is written in G major and 4/4 time. It features dynamics such as *[sf]*, *p*, *sf*, and *f*. A "Solo" section begins at measure 63. The piano part includes complex textures with sixteenth-note patterns and slurs. The bass part provides a steady accompaniment. A large watermark "Carus" is overlaid on the score.

66  $b_2$

6  $b_5$  6 4 5

The image shows a musical score for guitar, consisting of multiple systems of staves. The first system includes a grand staff with two treble clefs and one bass clef. The second system has two treble clefs and one bass clef. The third system has two treble clefs and one bass clef. The fourth system has two treble clefs and one bass clef. The fifth system has two treble clefs and one bass clef. The sixth system has two treble clefs and one bass clef. The seventh system has two treble clefs and one bass clef. The eighth system has two treble clefs and one bass clef. The ninth system has two treble clefs and one bass clef. The tenth system has two treble clefs and one bass clef. A large, stylized watermark 'GALUS' is overlaid on the score. The page number '15' is located at the bottom right.

70

f

[a 2]

p

f

p

f

p

f

p

f

[a 2]

p

f

p

f

6 5 3

4 3

p

f

6 6 4 3

75 Andantino sostenuto

The musical score consists of several systems. The first system includes piano accompaniment for the right and left hands, with dynamics *p* and *f*, and the instruction *dolce*. The second system continues the piano accompaniment. The third system introduces the vocal parts, starting with a tenor line marked *ten.* and *p*, followed by other vocal staves. The fourth system features piano accompaniment with *pizz.* (pizzicato) markings and dynamics *p* and *f*. The fifth system contains the vocal parts with lyrics: "Ky - ri - e e - lei - son,". The sixth system continues the vocal parts with lyrics: "Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, e - lei - son,". The seventh system shows the vocal parts with lyrics: "Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, e - lei - son,". The eighth system includes piano accompaniment with dynamics *p* and *f*, and a *Solo* section. The score concludes with a *Solo* section for the piano accompaniment, marked *p*, and a final cadence with figured bass notation: 6 4 5 3.

The musical score consists of several systems. The first system includes five staves for piano accompaniment, with dynamics *p* and *cresc.* leading to *f*. The second system continues the piano accompaniment. The third system introduces *coll' arco* for the strings, with dynamics *p* and *cresc.* leading to *f*. The fourth system features vocal entries for all parts, marked *Tutti* and *p*, with lyrics: "Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son." The fifth system continues the vocal parts with lyrics: "son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son." The sixth system continues the vocal parts with lyrics: "son, Ky - ri - e e - lei - son, Kyri - e e - lei - son, e - lei - son." The seventh system continues the vocal parts with lyrics: "Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son." The eighth system shows the piano accompaniment with dynamics *cresc.* and *f*, and includes a figured bass line: 7 4, b7, 8 6, 7 5, 5 3, 6, 6.



87

*p* *cresc.*  
*p* *cresc.*  
*p* *cresc.*  
*p* *cresc.*  
 [a 2] *p* [cresc.]  
*p* [cresc.]  
*p*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*p* *cresc.*  
*p* *cresc.*  
*p* *cresc.*  
*p* *cresc.*  
 e - lei son, e - lei son, e - lei son, e - lei son, e - lei son, e - lei son  
 e - lei son, e - lei son, e - lei son, e - lei son, e - lei son, e - lei son  
 e - lei son, e - lei son, e - lei son, e - lei son, e - lei son, e - lei son  
 e - lei son, e - lei son, e - lei son, e - lei son, e - lei son, e - lei son  
*p* *cresc.*  
*p* *cresc.*  
*p* *cresc.*  
*p* *cresc.*  
 6 7 #6 6  
 4 5 4 4  
 3 3 3 3  
 3 3 3 3

91

*f* *f* *f* *f*

[a 2] *f* Solo *p*

[a 2] *f* *p*

*f* *f* *f* *f*

[a 2] *f* *p*

Solo *p*

*f* *f* *f* *f*

[a 2] *f* *p*

Solo *p*

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

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

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

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

Solo Vc *p*

6 5 6 6 5/3

96

*p*

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

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

Solo Chri - ste, Chri - - ste

Solo Chri - ste, Chri - ste e -

#6  
4  
3

#6  
4  
3

10 9 6 - 10 9 6 - 6 6 #6 -  
7 #4 - 8 4 - 4 3 4 -

[a 2]

*p*

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

son, Chri - ste e - lei -

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

lei son,

tasto solo

5

5

6

6

8 10 10 10 5 6 10 10 10 10 7 3 5 7 3 5

3 5 5 3 3 5 3 5 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

*sf* *p* *p* *mancando*

*sf* *sf* *mancando*

*sf* *p* *mancando*

*p* *mancando*

*p* *mancando*

*p* *[mancando]*

*p* *mancando*

*sf* *p* *sf* *p* *mancando*

7 3 5 7 6 6 5 #4 #3 6 7

# 3 3 #4 #3 5 #4 #3 6 7

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

*ff* *p*

*f* *p*

*f* *p*

*ff* *p*

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

son. Ky - ri - e

**Tutti**  
*f* son. Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e -

**Tutti**  
*f* son. Ky - ri - e e - lei - son, e -

**Tutti**  
*ff* *p*

6/4 5 6/4 3 6/4 3

Musical score for organ and voice. The score consists of multiple staves. The organ part is written in treble and bass clefs. The voice part is written in treble clef. The lyrics are:

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

Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). Performance instructions include "[Org] Solo" and "[Vc]".

Fingerings are indicated at the bottom of the organ part:

*f* 6 - 9 6 - 10 9 6 - 5 5 7 5 3 6 7 3 3

127

[a 2]  
*p*

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

*p*  
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei -

*p*  
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei -  
Cb

3 3 3 6/3 - 8/6 6/4 - 8/6 6/4 - #6 8/3 6/3 3

132

*f* *ff*

*f* *ff*

*sf* *ff*

*f* *ff*

*f* *ff*

*f* *ff*

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

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

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

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

*sf* *ff*

Tutti

6 5 6 5 9 7 10 6 5 b3  
4 3 4 3 8 7 7 4 4

137

*p* *cresc.* *f*

*p* *cresc.* *f*

*f*

*f*

[a 2]

*p* *cresc.* *f*

*f*

*f*

*p* *cresc.* *f*

*cresc.* *f*

*p* *cresc.* *f*

*cresc.* *f*

*p* *cresc.* *f*

*p* *cresc.* *f*

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

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

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

Solo Tutti

*p* *cresc.* *f*

b7 4 2 6 6 6 4 5 6 4

143

ff p sf p sf p sf p sf p sf p  
 ff p sf p sf p sf p sf p  
 [ff]  
 [ff]  
 ff p f p  
 [ff]  
 [ff]  
 ff [sf] p [sf] p  
 ff p [sf] p  
 [ff] p f p  
 - - - y - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -  
 - - - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -  
 - - - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -  
 - - - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -  
 ff p f p

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

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

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

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

*f* 7 6 5 6 5 #5 6 7 4 3

The musical score consists of several systems. The first system includes piano accompaniment for the right and left hands, with a *p* dynamic marking. The second system continues the piano accompaniment. The third system begins the vocal entry with the lyrics "Ky - ri - e - lei - son," and includes a *p* dynamic marking. The fourth system continues the vocal line with "ri - e - lei - son, e - lei -". The fifth system continues with "Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei -". The sixth system includes the vocal line with "Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son," and a *p* dynamic marking, along with a *p assai* dynamic marking for a subsequent piano flourish. The seventh system continues the vocal line with "Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, [Vc] e - lei -". The eighth system includes the vocal line with "Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, [Vc] e - lei -" and a *p* dynamic marking, and a piano flourish with triplets and a *p* dynamic marking. The score concludes with figured bass notation:  $\frac{6}{3}$ , 6, 6, *p*, 6, *p*, 3 3,  $\frac{5}{3}$   $\frac{3}{3}$ .

Musical notation for the first system, measures 159-162. It includes piano (p), sforzando (sf), and fortissimo (ff) dynamics across the grand staff.

Musical notation for the second system, measures 163-166. It includes piano (p), sf, and ff dynamics. A large watermark 'D' is overlaid on the left side of this system.

Vocal and piano accompaniment for the third system, measures 167-170. The vocal line includes the lyrics:
   
 lei - son, e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -
   
 son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei -
   
 son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e -
   
 son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e
   
 Includes a [Tutti] marking and a fortissimo (f) dynamic. Fingerings for the piano part are indicated at the bottom.

164

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

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

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

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

5 6 5 - 9 7 10 6 5 3 4 3

3 4 3 - 8 7 7 4 4 3

169

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

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

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

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

6 5 [ ]  
4 3 [ ]

f 6 6 7 4 3

# Gloria

Allegro

Oboe I

Oboe II

Clarinetto I in C

Clarinetto II in C

Fagotto I/II [a 2]

Corno I/II in C

Clarino I/II in C

Timpani in C

Violino I

Violino II

Viola I/II

Soprano

Contralto

Tenore

Basso

Organo Violoncello Contrabasso [Solo]

7 6 3 3 3 3

ten.  
*p*

ten.  
*p*

*p*

*p*

senz' organo  
Vc  
*p*

5  
3

6  
3 3 3 3

5  
3

6  
3 3 3 3

Detailed description: This is a page of musical notation for guitar, page 38. It features a grand staff with five systems of staves. The first system has a treble clef and a bass clef. The second system has a treble clef and a bass clef. The third system has a treble clef and a bass clef. The fourth system has a treble clef and a bass clef. The fifth system has a bass clef. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth notes, eighth notes, and quarter notes. There are also some rests and dynamic markings such as *p* (piano) and *ten.* (tension). A large watermark 'CARUS' is overlaid on the page. At the bottom, there are some numbers: 5, 3, 6, 3 3 3 3, 5, 3, 6, 3 3 3 3.

12

*sf*

*sf*

*f*

*f*

[a 2]

*sf*

*ff*

*p*

*sf*

*f*

*f*

*f*

*ff*

*ff*

[coll' organo]

Cb

*sf*

*ff*

$\frac{6}{3}$

$\frac{\#6}{3}$

$\frac{8}{3}$

$\frac{6}{4}$

$\#7$

$\frac{8}{3}$

7

18

Solo

Solo

6  
4

#7  
2

3  
8

28

*f*

*f*

*p*

*f*

[a 2]

*f*

*f*

*p*

tasto

*p*

*f*

6

6<sub>b5</sub>

7

5

7

A large watermark reading "CARUS" is overlaid diagonally across the center of the page.

35

Musical score for the first system, measures 35-40. It features a grand staff with two treble clefs and one bass clef. The music includes complex rhythmic patterns with sixteenth and thirty-second notes, and rests.

Musical score for the second system, measures 41-46. It features a grand staff with two treble clefs and one bass clef. The music includes chords and rhythmic patterns.

Musical score for the third system, measures 47-52. It features a grand staff with two treble clefs and one bass clef. The music includes complex rhythmic patterns with sixteenth and thirty-second notes.

Musical score for the fourth system, measures 53-58. It features a grand staff with two treble clefs and one bass clef. The music is mostly rests.

Musical score for the fifth system, measures 59-64. It features a grand staff with two treble clefs and one bass clef. The music includes rhythmic patterns with fingerings.

6 5 10/8 5 6 8 5 6 5

41

*p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Tutti

Tutti  
Glo - ri - a,  
Tutti  
Glo - ri - a,  
Tutti  
Glo - ri - a,  
Tutti  
Glo - ri - a,  
Tutti

7 *p* *f*

48

glo - ri - a, in ex - cel - sis, ex - cel - sis De - o.

glo - ri - a, in ex - cel - sis De - o.

glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis, ex - cel - sis De - o.

glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis, ex - cel - sis De - o.

Vc/Org

Cb

7 5 6 3 3 3 3 5 6 3 3 3 3 [5] 6 3 3 3 3

54

ten.  
*p*

ten.  
*p*

*sf* *f*

*sf* *f*

[*f*]

[*f*]

[a 2]  
*sf*

[*ff*]

*p* *f*

*p* *ff*

*p* *ff*

*p* *f* *ff*

*p* *f* *ff*

Et in ra pax, in ter - ra pax, in

Et ter - - ra pax, in ter - ra pax, in

Et in ter - - ra pax, in ter - ra pax, in

Et in ter - - ra pax, in ter - ra pax,

Et in ter - - ra pax, in ter - ra pax,

senz' organo  
[Vc]

[coll' organo]

Cb

*p* *f* *ff*

[6] #6 7

61

ter - ra pax, in ter - ra pax, pax in ter - ra, pax in

ter - ra pax, in ter - ra pax, pax in ter - ra,

ter - - - - - ra pax in ter - ra,

in ter - - - - - ra pax, pax in ter - ra,

6 4 #7 8 7 6 4 #7 8  
4 2 3 7 4 2 3

Solo

*p e dolce*

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

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

Solo: tasto  
[Vc] [Cb]

6 5 7 6 #5 10 8 6 5

77

*p* [*cresc.*] *f*

*p* [*cresc.*] *f*

*p* *cresc.* *f*

*cresc.* *f*

*cresc.* *f*

*cresc.* *f*

na vo lun ta tis, in ter ra

Tutti

pax in ter ra

Tutti

bo nae vo lun ta tis, pax

[Tutti]

pax in ter ra

Tutti

#4 6 [ 1 9 8 6 4 5 #

*cresc.* *f*

83

*p* *f* *f* *f* *[f]* *[f]* *[a 2]* *p* *f* *f*

pax, in terra pax, in terra pax, in terra pax, in terra pax. Glo-ri-a,

pax, in terra pax, in terra pax, in terra pax, in terra pax. Glo-ri-a,

*p* *f* *f* in terra pax. Glo-ri-a,

pax, in terra pax, in terra pax, in terra pax, in terra pax. Glo-ri-a,

10 #6 4 6 #

89

ri - a in ex - cel - sis, ex - cel - sis De - o. Et  
 glo - ri - a in ex - cel - sis, ex - cel - sis De - o. Et  
 in ex - cel - sis De - o. Et  
 glo - ri - a in ex - cel - sis, ex - cel - sis De - o. Et

7 # 7 # 7 # 7 # 4  
 2

95

in ter ra pax, in ter - ra pax, pax, pax, pax in

in ter - ra pax, in ter - ra pax, pax, pax,

in ter - ra pax, in ter - ra pax, pax, pax,

in ter - ra pax, in ter - ra pax, pax, pax,

6 6 5

Solo

102

[p]

[p]

*p*

*p*

*p*

*p*

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

Solo

[Solo] tasto [Vc] [Cb]

6 | 1 1 | b5

SARAKUS

110

bo - nae vo - lun - ta - tis, pax in ter - ra, pax ho - mi - nibus,  
 bo - nae vo - lun - ta - tis, pax in ter - ra, pax ho -  
 pax in ter - ra,  
 pax, pax ho - mi - ni - bus, pax in

8 7 f  
6 5 5 3

117

pax in ter - ra bo - - nae vo - lun -  
 mi - nibus bo - - nae vo - lun - ta - - -  
 pax ho - mi - nibus, bo - nae, bo - nae vo - lun - ta - - -  
 ter - ra, pax ho - mi - nibus, bo - nae vo - - - lun - - -

*p* 6 9 8 6 7 — 6 4 *cresc.*

124.

*f* *p* *f* *p* *f*

*cresc.* *f* *p*

*f* *p* *f*

[a 2]

[cresc.] *f* *p*

*f* *p* *f*

*f* *p* *f*

*f* *p* *f*

*f* *p* *f*

ta - - - tis, in ter - ra pax, in ter - ra pax, in ter - ra pax, in ter - ra pax, pax in

*p* *f*

*p* *f*

*p* *f*

*p* *f*

*f* *p* *f*

5/3 6/4 3

6 5 10 5 6 8 6 6 5

136

in ter - ra pax, in ter - ra pax, pax in ter - ra, in ter - ra pax.  
 in ter - ra pax, in ter - ra pax, pax in ter - ra, in ter - ra pax.  
 in ter - ra pax, in ter - ra pax, pax in ter - ra, in ter - ra pax.  
 in ter - ra pax, in ter - ra pax, pax in ter - ra, in ter - ra pax.

7 *p* *f* 5 6  $\frac{5}{3}$

# Laudamus te

Andante

Flauto I

Flauto II

Violino I

Violino II

Viola I/II

Soprano concertante

Contralto concertante

Organo  
Fagotto [I]  
Violoncello  
Contrabasso

Solo

5 4 2 6

6

*f*

*p*

*p*

*p*

*f*

*p*

5 6 7 6 [p] 6 5 6 5 6

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

12

*f* *p*

5 6 4 5 3 #4 2 6 7 # 8 7 6 5 5 6 6

18

*p* *cresc.* *f* *tr*

*cresc.* *f* *tr*

*cresc.* *f*

4 2 6 4 2 6 6 6 5 *f* 6 6 5 - 6 6 6



35

te, glo - ri - fi - ca - mus te. Lau - da - mus te,  
 te, glo - ri - fi - ca - mus te. Lau - da - mus

# 7 6 4 5 # 6 6 7 5 6 4 3 8 6 7 5 4

41

be - ne - di - ci - mus te, ad - o - ra - mus, glo - ri - fi -  
 be - ne - di - ci - mus te, ad - o - ra - mus, glo - ri - fi -

p 5 6 4 5 6 5 6 4

47

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

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

5 3 6 4 6 6 4 2 6 4 2 6 6 5

52

- - mus te, gra - ti - as a - gi - mus, a - gi - mus ti - bi pro - - pter - ma - - gnam  
- - mus te, gra - ti - as a - gi - mus, a - gi - mus ti - bi pro - - pter - ma - - gnam

*f* *p*  
*f* *p*  
*f* *p*

6 4 5 4 3 7 6 5 6 8 7 5 7 5

58

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

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

64

pro - pter ma - gnam glo - ri - am, ma -  
 pro - pter ma - gnam glo - ri - am ma -

6 10 10 10 6 6 6 6 6 6 6 6

70

gnam glo ri am tu  
gnam glo ri am tu  
con Fa

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

6 6 *f* *p* *f*  
6 4 5

74

*p* *p* *cresc.* *f* *tr*  
*p* *cresc.* *f* *tr*  
*p* *cresc.* *f*  
*p* *cresc.* *f*

am. [senza Fagotto] [con Fagotto]  
*p* *cresc.* *f*

$\frac{4}{2}$  6  $\frac{4}{2}$  6 6  $\frac{6}{5}$  6 - 6  $\frac{5}{3}$

# Domine Deus

**Allegro**

Corno I/II in C

Violino I

Violino II

Viola I/II

Soprano  
Tutti  
Do - mi - ne De - us, Rex cae - les - tis, De - us Pa - ter o - mni - pot - ens. Do - mi - ne Fi - li u - ni -

Contralto  
- mi - ne De - us, Rex cae - les - tis, De - us Pa - ter o - mni - pot - ens. Do - mi - ne Fi - li u - ni -

Tenore  
Do - mi - ne De - us, Rex cae - les - tis, De - us Pa - ter o - mni - pot - ens. Do - mi - ne Fi - li u - ni -

Basso  
Tutti  
Do - mi - ne De - us, Rex cae - les - tis, De - us Pa - ter o - mni - pot - ens. Do - mi - ne Fi - li u - ni -

Organo  
Fagotto I/II  
Violoncello  
Contrabasso  
Tutti  
6 #5 5 3 4 # 6 5 #4 6 #5

4

ge-ni-te Je - su Chri - ste. Do - mi-ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa -  
 ge-ni-te Je - su Chri - ste. Do - mi-ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa -  
 ge-ni-te Je - su, Je - su Chri - ste. Do - mi-ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa -  
 ge-ni-te Je - su, Je - su Chri - ste. Do - mi-ne De - us, A - gnus De - i, - us Pa -

#4 6 7 # 43 5 # # 6 7 6

7

tris. lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re no-bis. Qui tol -  
 tris. Qui tol - lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re no-bis. Qui tol -  
 tris. Qui tol - lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re no-bis. Qui tol -  
 tris. Qui tol - lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re no-bis. Qui tol -  
 senz'organo [coll'organo] senz'organo

*p* *f* *p assai* *p* *f* *p* *f* *p* *p* *f* *pp\**

# #6 4 #

11

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

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

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

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

14

se - des a - tris, mi - se - re - re - no - bis.

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

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

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

6 6 1 6 #2 b3 6 b6 6 b6 5 b3

# Quoniam

**Andante con moto**

Oboe I *p*

Oboe II *p*

un Fagotto Solo *p*

Corno I/II in Es *p*

Violino I con sordino  
*a mezza voce*

Violino II con sordino  
*a mezza voce*

Viola I/II

Contralto concertante

Tenore concertante

Basso concertante

Organo  
Violoncello  
Contrabasso senz' organo *p*

5

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

ten.

*sf*

*sf*

10

*p* *sf* [*p*] *f* *p*

[*p*] [*f*] [*p*] [*f*] [*p*] [*f*] *p*

*p* *sf* [*p*] [*f*] *p*

[*p*] [*f*] [*p*] [*f*] [*p*] [*f*] *p*

*p* *sf* [*p*] [*f*] *p*

*p* *sf* [*p*] [*f*] *p*

Quo - ni - am tu so - lus,

Quo - ni - am tu so - lus,

Quo - ni - am tu so - lus,

[coll' organo]  
Solo [simile\*]

*p* *sf* [*p*] [*f*] *p*  $\frac{5}{3}$   $\frac{5}{3}$

15

tu lus San - tus so - - lus San - ctus. Tu

tu so - lus San - ctus, tu so - - - - - lus San - ctus. Tu

tu so - lus San - ctus, tu so - - - - - lus San - ctus. Tu

6 7 6 - 5 9 8 - 7 5 6

20

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

lus Do - mi - nus. Tu so - lus al - tis - si - mus, Je - -

so - lus Do - mi - nus, so - - lus al - tis - si - mus, Je - -

so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus al - tis - si - mus, Je - -

*cresc.*

9 8 6 5 6 6 6 6 6 6 6

7 6 4 3

25

*f* *p* *sf*

*f*

*f* *p* *sf*

su Tu so - - - lus... Do - mi-nus.

su Chri - ste. so - lus, so - - lus... Do - mi-nus.

su Chri - ste. so - lus, so - - lus Do - mi-nus.

*f* *p* *sf* *p*

6  
5

5 6 6  
3 3 3

8 7 6  
6 5 4

5  
4

30

Tu so lus al - tis - si - mus, Je

Tu so - - - - - lus al - tis - si - mus,

Tu so - - - - - lus al - tis - si - mus, Je

6 5 5 4 6 6 5 5 6

34

$sf$   $p$   $f$   $f$   $p$   $f$

$f$   $p$   $f$   $f$   $p$   $f$

$f$   $p$   $f$

$f$   $p$   $f$

$f$   $p$   $f$

$f$   $p$   $f$

Chri - ste.

Je - su Chri - ste.

su - Chri - ste.

$f$   $p$   $f$

$\sharp 4$  2  $\flat 6$   $\flat 5$   $\flat 4$   $\sharp 5$   $\flat 6$   $\flat 4$   $\sharp 5$

38

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

ni - am tu quo - ni - am tu so - lus, tu so -

quo - ni - am tu so - lus, tu

[simile\*]

*p*

6 7 46 - 5  
3

43

lus San - ctus so - - lus Do - mi - nus.

so - - lus San - ctus. Tu so - - lus Do - mi - nus.

Tu so - - lus

9 8 = 7 5 6 9 8 6 4 5 7 [ ]

48

*sf* *p*

*sf* *p*

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p assai*

*f* *p assai*

*f* *p*

*p*

so - - -

*p*

so - - -

*p*

San - ctus, al - tis - si - mus, Je - su, — Je - - su — Chri - ste, so - - -

*f* *p assai*

6/4 [ ] 7

53

*cresc.* *f*

*cresc.* *f*

*cresc.* *f*

*cresc.* *f* *p*

*cresc.* *f* *p*

*cresc.* *f* [*p*]

*cresc.* *f*

lus - - - - - ctus. Tu so - -

lus San - - - - - ctus. so - lus

lus San - - - - - ctus. so - lus

[*simile*\*] *cresc.* *f* [*p*]

b7 6 4 7 2 3 5 6 3

\* vgl. Krit. Bericht

58

*p* *sf* *[1]* *p*

*sf* *p* *sf* *p*

lus mi - nus. Tu so -

so - lus Do - mi - nus. Tu so -

so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus al -

*sf* *[p]*

5 8 7 6 5 6 6 5 6 6 4 3

Musical notation for the first system, measures 62-65. It includes a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include *f*, *sf*, *p*, and *sf*.

Musical notation for the second system, measures 62-65. It features a single treble clef staff with a dynamic marking of *f*.

Musical notation for the third system, measures 62-65. It includes a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include *f*, *p*, *sf*, and *p*. A large watermark 'Cakulus' is overlaid on this system.

Vocal line for the first voice part, measures 62-65. The lyrics are: - lus - tis - si - mus, Je - su Chri - ste, so - lus

Vocal line for the second voice part, measures 62-65. The lyrics are: - lus al - tis - si - mus, Je - su Chri - ste, so - lus

Vocal line for the third voice part, measures 62-65. The lyrics are: tis - si - mus, Je - su, Je - su - Chri - ste, so - lus

Musical notation for the fourth system, measures 62-65. It includes a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include *f*, *p*, *sf*, and *p*. Fingerings are indicated below the notes.

67

*p* *cresc.*

*p* *cresc.*

*p* *cresc.*

*p* *cresc.*

*p* *cresc.*

*p* *cresc.*

su - Chri -

Je - su, Je - su Chri -

so - lus al - tis - si - mus, Je - su Chri -

*p* *cresc.*

$\frac{5}{3}$   $\frac{b5}{2}$  6 5  $\frac{4}{2}$  6  $\frac{6}{4}$   $\frac{5}{3}$

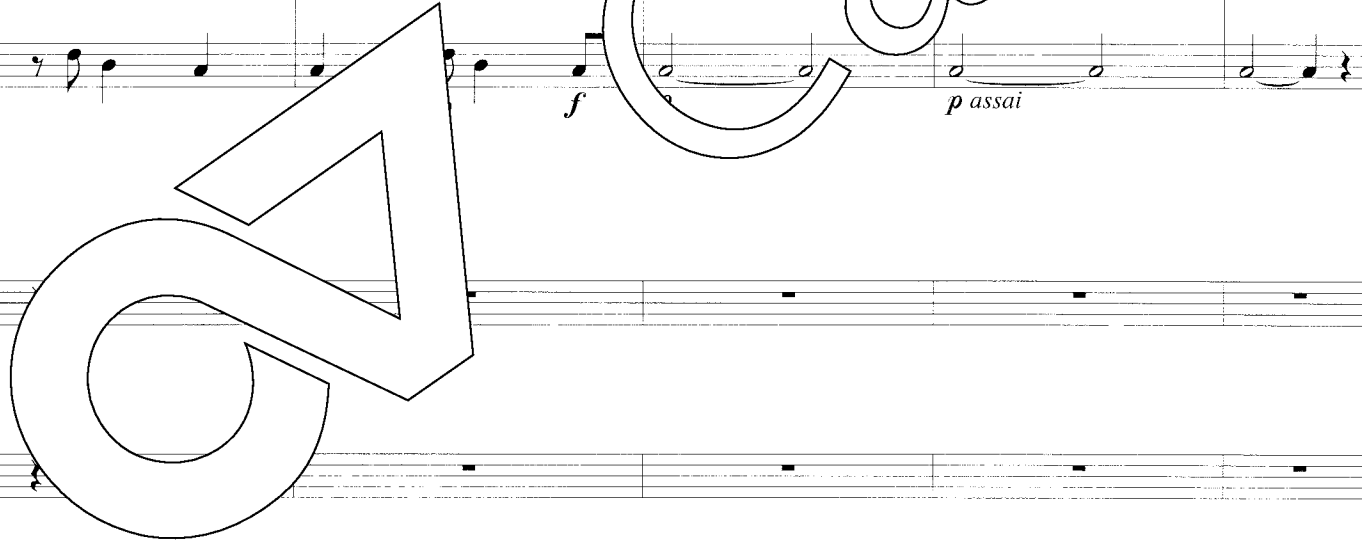
*f* *p* *f* *p* *p assai*

*f* *p* *f* *p* *p assai*

*f* *p* *f* *p* *p assai*

*f* *p* *f* *p* *p assai*

*f* *p* *f* *p* *p assai*



ste.

ste.

ste.

senz'organo

6 5  
4 3

# Cum Sancto Spiritu

**Moderato** **Allegro**

Flauto I/II  
Oboe I  
Oboe II  
Clarinetto I/II in C  
Fagotto I/II  
Corno I/II in C  
Clarino I/II in C  
Timpani in C  
Violino I  
Violino II  
Viola I/II  
Soprano  
Contralto  
Tenore  
Basso  
Organo  
Violoncello  
Contrabasso

an - cto Spi - ri - tu. Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ria De - i Pa - tris.  
Cum San - cto Spi - ri - tu.  
Tutti  
Cum San - cto Spi - ri - tu.  
Tutti  
Cum San - cto Spi - ri - tu.  
[coll' organo]  
Tutti  
a 3:

6 6 6 6 9 10 6 6 3

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with a whole rest. The second and third staves are piano accompaniment for the right hand, featuring a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. The fourth staff is a vocal line with a whole rest. The fifth staff is piano accompaniment for the left hand, featuring a rhythmic pattern of eighth notes.

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with a whole rest. The second and third staves are piano accompaniment for the right hand, featuring a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. The fourth staff is a vocal line with a whole rest. The fifth staff is piano accompaniment for the left hand, featuring a rhythmic pattern of eighth notes.

The third system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with a melodic line. The second and third staves are piano accompaniment for the right hand, featuring a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. The fourth staff is a vocal line with a melodic line. The fifth staff is piano accompaniment for the left hand, featuring a rhythmic pattern of eighth notes.

The fourth system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with the lyrics "A - men, a - men, a -". The second and third staves are piano accompaniment for the right hand, featuring a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. The fourth staff is a vocal line with the lyrics "Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ria De - i Pa - tris." The fifth staff is piano accompaniment for the left hand, featuring a rhythmic pattern of eighth notes.

The fifth system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with the lyrics "A - men, a - men,". The second and third staves are piano accompaniment for the right hand, featuring a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. The fourth staff is a vocal line with the lyrics "A - men, a - men,". The fifth staff is piano accompaniment for the left hand, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and fingerings: 3 3 3 3 3 3 3 6 7 #6 6 5 6 6 6 9 10 #6 4 6 6 #.

9

men, a - men, a -

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

A - - - - - men, a -

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

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

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

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

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

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

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

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

5 3 3 3 3 3 3 3 8 6 3 8 3 3 3 6 5 6 7 6 5 4 3

13

Solo

[Solo]

[Solo]

*p*

*p*

*p*

obligato

*p*

a men, a men, a men, a men, a men, a men, a men, a men,

*p*

Solo

*p*

8/6 = 7/5 # 8/6 7/5 6/4 7/5

16

*f* [a 2]

men

men.

men.

men.

men.

*f*

Cum

6 #6 # 10 9 10 9 10 9 10 6 4 # 6 5 #

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

San - cto Spi - ri - tu, in glo - ria De - i Pa - tris. A

a 2: Tutti

5 6 6 6 9 10 9 10 7 5 6 5 6 6 6 9 10 9 10 7 b5

The musical score consists of several systems. The first system includes a vocal line and a guitar accompaniment. The guitar part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The second system shows a continuation of the guitar accompaniment. The third system introduces a vocal line with the lyrics "men, a". The fourth system continues the vocal line with "A - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - -". The fifth system shows the vocal line with "men, a" and the guitar accompaniment. The sixth system includes the instruction "a 4: b" and "tasto". The seventh system shows the guitar accompaniment with the instruction "tasto".

3 3 3 3 3 3 3 8/3 #4/2 6 #6 8/3 #4/2 6 #6 6 #

men, a - men. Cum San - cto Spi - ri - tu, in  
 men, a - men. Cum San - cto Spi - ri - tu, in  
 8 men, a - men, a - men. Cum San - cto Spi - ri - tu, in  
 men. Cum San - cto Spi - ri - tu, in

# 6 #6 6 # 6 5 6



First system of musical notation. It includes a grand staff with piano (right hand) and bass (left hand) parts. The piano part features sixteenth-note runs with fingering '6'. The bass part starts with a forte (*f*) dynamic and a steady eighth-note pattern.

Second system of musical notation. The piano part continues with chords and rests. The bass part continues with a steady eighth-note pattern, marked with a forte (*f*) dynamic.

Third system of musical notation. The piano part features a complex sixteenth-note texture with many slurs and fingering '6'. The bass part includes a section marked '[a 2]' and continues with eighth notes.

Fourth system of musical notation. It includes four vocal staves, each with the marking 'men.' (menor). Below the vocal staves are piano and bass staves. The piano part has rests, and the bass part continues with eighth notes.

Fifth system of musical notation. The piano part has rests. The bass part continues with eighth notes, marked with a forte (*f*) dynamic. Fingering numbers '6', '#6', '10', '9', '10', '9', '10', '6', '5', '6', '5' are indicated below the notes.

38

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

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

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

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

*Tutti*

8 - 6 3 8 - 6 6 6 7 6 5 4 3  
6 - 4 6 - 4 3 5 6 7 4 3

# Credo

**Allegro**

Oboe I

Oboe II

Fagotto I/II

Corno I/II in C

Clarino I/II in C

Timpani in C

Violino I

Violino II

Viola I/II

Soprano

Contralto

Tenore

Basso

Organo  
Violoncello  
Contrabasso

re - do, do in u - num De - um,

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

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

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

Tutti

[Vc]

[Cb] 6 6 6 6 6 6 6

5

Pa - trem omni - pot - en - tem, fa - cto - rem coe - li et  
 - en - tem, fa - cto - rem coe - li et  
 Pa - trem o - mni - pot - en - tem, fa - cto - rem coe - li et  
 Pa - trem o - mni - pot - en - tem, fa - cto - rem coe - li et

[Vc e Cb]

6 6 6 6 9 10  
 4 4 5 5 9 5  
 3 3 3 3 5 5

10

[a 2]

ter - - - rae, coe - li et ter - - - rae,

ter - - - rae, coe - li et ter - - - rae,

ter - - - rae, coe - li et ter - - - rae,

ter - - - rae, coe - li et ter - - - rae,

Solo

6/5 2 4/2 2 6 6 6/4 5/3 6 7 7

14

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

um o - mni - um in

*p*

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

*p*

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

*p*

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

*Tutti*

*p*

7 # 7 6 # 7 #6 # 5/3 4/2 6

19

*cresc.* *f*

*cresc.* *f*

*sf* *f*

*cresc.* *f*

*cresc.* *f*

*cresc.* *f*

*cresc.* *f*

*sf*

vi - li - um. in u - num Do - mi - num Je - sum

*sf*

bi - Et in u - num Do - mi - num Je - sum

*sf*

- si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num Je - sum

*sf*

bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num Je - sum

*cresc.* *f*

$\frac{4}{b3}$   $\frac{b7}{-}$   $\frac{\sharp 4}{2}$   $\frac{\sharp 6}{-}$   $\frac{\sharp 4}{\sharp 2}$   $\frac{7}{-}$

23

[a 2]

[a 2]

Chri - - - - - Fi - li - um De - - - - i u - - -

Chri - - - - - stum, Fi - li - um De - - - - i u - - - ni -

Chri - - - - - stum, Fi - li - um De - - - - i u - - - ni -

Chri - - - - - stum, Fi - - - - li - um De - - - - i

tasto solo

27

ni - - ni - tum. Et ex Pa - tre,  
 ge - - - - - ni - tum.  
 ge - - - - - ni - tum.  
 u - ni - ge - - - ni - tum.

Solo

*p*

6 4 5 6/5



cu - la. Lu - men - de - lu - mi - ne,  
 Solo  
 De - um de De - o, lu - men - de -

6 - 7 #6 6 7 9 6 4 4 = 6 #5 5 b7

6 5 # 6 6 6 5 3 6 5 #6 5 8

46

ve - ro. Ge - ni - ctum, con - sub - stan - ti -  
 Tutti  
 ve - ro. non fa - ctum, con - sub - stan - ti -  
 Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem, con -  
 [Tutti]  
 Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti -  
 Tutti ten. [Vc]  
 [Cb] 6 6 6 6 6 6 6 6

51

a lem tri: per quem o - mni - a, o - mni - a

a Pa - tri: per quem o - mni - a, o - mni - a

8 - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem o - mni - a

a - lem - Pa - tri: per quem o - mni - a o - mni - a

[Vc e Cb]

#6 4 3 — — — #6 4 3 — — — 6 5 — — — 6 5 — — — 10 9 5 — — — #6 4 5 3 — — —

56

[a 2]

fa - cta sunt, o - mni - a fa - cta sunt.

fa - cta sunt, o - mni - a fa - cta sunt.

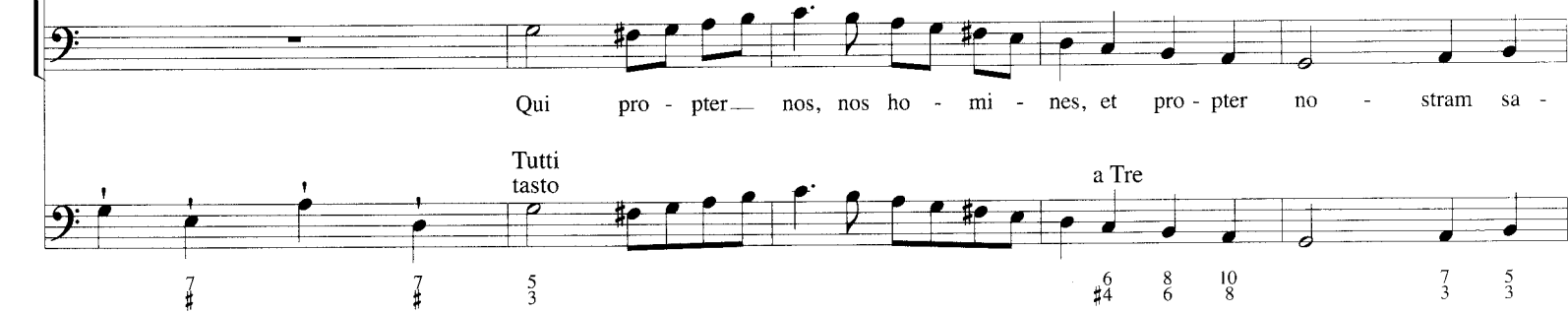
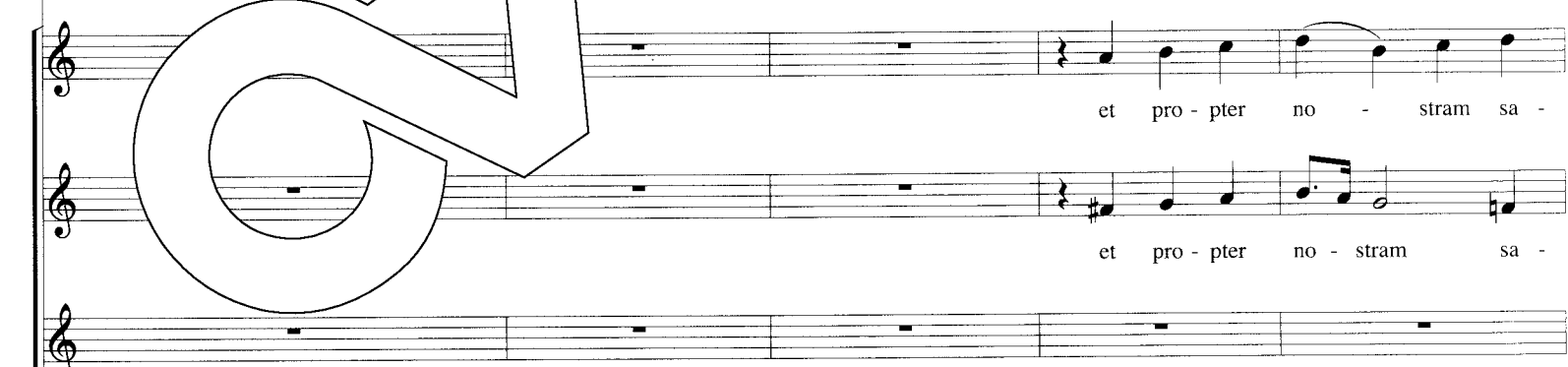
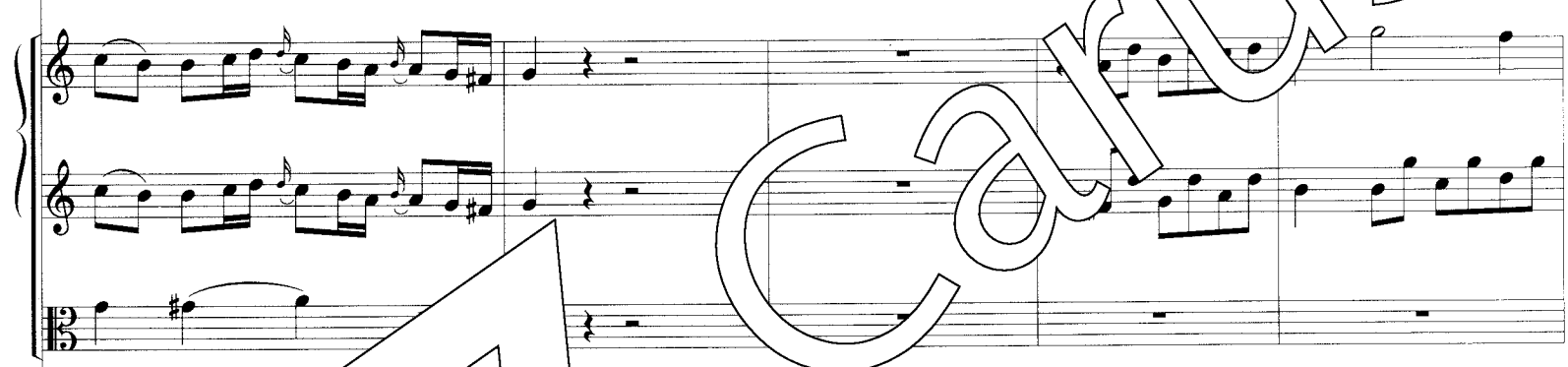
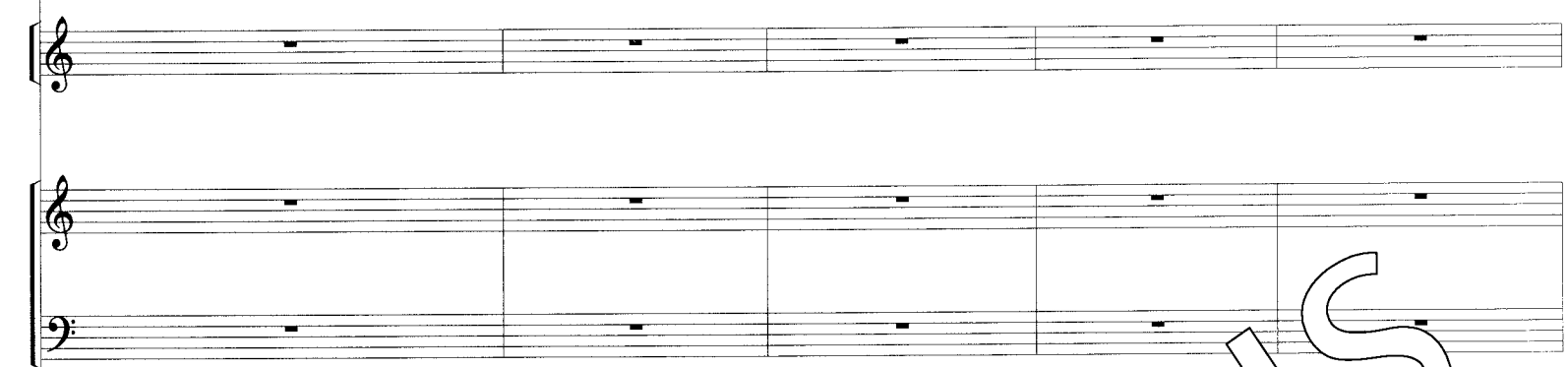
fa - cta sunt, o - mni - a fa - cta sunt.

fa - cta sunt, o - mni - a fa - cta sunt.

Solo

6 = #4 [-] 6 #6 6 4 [#]3 6 7 7

60



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

Tutti  
tasto

a Tre

7 7 5 6 8 10 7 5  
# 3 # 4 6 8 3 3

65

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

a 4tro:

6 5 6 5 6 6 6 6 6 6 5 6 6

4 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

69

[a 2]

ten. ten. ten. ten.

de dit de

de scen dit de coe

lu - tem de - - - scen - dit de coe - lis, de

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

5/3 = 7 5/3 7 #5/3 6 7

Et incarnatus  
Larghetto

73

coe - - - lis, de coe - - lis.  
- - - de coe - lis, de coe - lis.  
coe - - - lis, de coe - lis, de coe - lis. Et in - car -  
coe - - - lis, de coe - lis, de coe - lis.

[Vc]

#6 4 #3    —    # 6 4 #7 2    8 #    6 4 #7 2    #

77

car tus, in - car - na - tus

in - na - tus, in - car - na - tus

na - - - - - tus

in - car - na - tus, in - car - na - tus

[Cb]

#4 2 = 6 - 4 2 = 6 - #4 3 = 6 - #7 3 = 6 4 =

87

est de Spi - ri - tu San - - -

est de Spi - ri - tu San - - -

est Spi - - - ri - tu San - - -

est de Spi - ri - tu, de Spi - ri - tu San - - -

a due a 4tro:

♭3 1 6 b3 6 b5 b6 4 b7 5 b5

84

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

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

cto Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus

cto Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus

[Org] *tasto* Tutti [Org/Vc/Cb] [Solo]

*f p* 5 1 1 *f p*

88

*pp* *f*

*f*

*pp* *sf* *f*

est. xus e - ti - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi -

est. - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi -

est. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi -

est. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi -

*f*

Tutti

*pp* *f*

b3 7 b3 b3  $\frac{4}{2}$  =  $\frac{\#6}{b5}$  =  $\frac{4}{2}$  =  $\frac{5}{3}$   $\frac{4}{b3}$  6 8 8 8

91

*sf p sf p mancando*

*sf p sf p mancando*

*p f p sf p mancando*

*pp*

*p f p sf p mancando*

*p p sf p mancando*

*p p sf p mancando*

*p p sf p mancando*

se - pul - tus est, se - pul - tus est, se - pul - tus est.

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

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

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

Solo *p f p sf p mancando* *tasto solo*

8 4<sup>b</sup>3 4 <sup>b</sup>2 <sup>b</sup>3 5 4 3 <sup>b</sup>7 #6 <sup>b</sup>



5

Et re - - - - - sur - re - xit, se -

Et re - xit ter - ti - a di - - - - e, se -

Et re - sur - re - xit, se -

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - - - - e, se -

Tutti

10

[a 2]

*tr*

*p*

*tr*

*p*

*tr*

*p*

*p*

*p*

*p*

*Solo*

*p*

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

2 2 3 3 4 5 3 5 4 5 2

cun - dum se - cun - ptu - ras, scri - ptu - ras.

cun - dum, dum scri - ptu - ras, scri - ptu - ras.

8 cun - dum, se - cun - dum scri - ptu - ras, scri - ptu - ras.

cun - dum, se - cun - dum scri - ptu - ras, scri - ptu - ras.

15

*f* *p* *f* *p* *f*

*f* *p* *f* *p* *f* *p*

*f* *p* *f* *p* *f* *p*

*f* *p* *f* *p* *f* *p*

[a 2] *p*

Solo  
Et a - scen - - - - dit, a -

Vc  
*p* 6 6 6  
4 #4 6

20

[a 2]

[a 2]

[a 2]

scen - dit  
Tutti  
coe - lum. Et  
ad dex - te - ram, ad dex - te - ram Pa - tris. Et  
Tutti  
se - det ad dex - te - ram, ad dex - te - ram Pa - tris. Et  
Tutti  
se - det ad dex - te - ram, ad dex - te - ram Pa - tris. Et

Cb  
Tutti  
*f*  
6 6 5 6 5 6

Piano accompaniment for the first system, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more active melody in the treble.

Piano accompaniment for the second system, continuing the musical texture from the first system with similar rhythmic patterns.

Piano accompaniment for the third system, showing a continuation of the piano part with some melodic variation in the treble.

Vocal staves with lyrics and piano accompaniment for the fourth system. The lyrics are: "i - rum ven - tu - rus est, ven - tu - rus est cum glo - - - -". The piano accompaniment continues with a consistent eighth-note bass line.

30

- - ri - a, a - di - ca vi - vos, vi - vos, vi -  
 - - ri - a, di - ca - re vi - vos et  
 - - ri - a, ju - di - ca - re vi -  
 - - ri - a, ju - di - ca - re

[a 2]  
*p*  
*f* *p*  
*f* *p*  
*p*  
*p*  
*p*  
*f* *p*  
 [Org]  
 Vc  
 Cb  
*f* *p*

5 #10 5 3 3 6 6 4 6 4 6 4 6 4 6 4  
 5 6 5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

36

et - - - - - tu - os: cu - jus re - gni non, non  
 mor - - - - - tu - os: cu - jus re -  
 vos et mor - - - - - tu - os:  
 vi - - - - - vos et mor - - - - - tu - os:

[Org]

6 *sf*  $\frac{4}{b2}$  =  $b3$  *ff* 6 6  $\frac{8}{b3}$   $\frac{6}{5}$   $b3$   $\frac{5}{3}$

Musical score for the first system, featuring piano and bass staves with various notes and rests.

Musical score for the second system, featuring piano and bass staves with various notes and rests.

Musical score for the third system, featuring piano and bass staves with various notes and rests.

Musical score for the fourth system, including piano and bass staves. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the page.

Vocal line with lyrics: e rit, non, non, non e - rit - fi - nis.

Vocal line with lyrics: - gni non, non, non, non, non e - rit fi - nis.

Vocal line with lyrics: cu - jus re - gni non, non e - rit, non, non e - rit - fi - nis.

Vocal line with lyrics: cu - jus re - gni non, non e - rit, non e - rit fi - nis.

Musical score for the fifth system, including piano and bass staves. The piano part is marked with 'Solo' and 'p'.

[Org]  
Vc

Cb

Solo

6 5 5 8 #5 6 6/5 6/4 6 6/5 = p 4/2

48

*p* *f*

*p* *f*

*f* *p* *f* *p* *f* *p*

[a 2]

Solo

Et in Spi - ri - tum

*f* *p* *f* *p* *f* *p*

6 #6 # 8 8 8 8 # #6 #5 [3] = 6



Empty musical staves for piano accompaniment, including grand staff and two single staves.

Empty musical staves for piano accompaniment, including grand staff and two single staves.

Musical notation for piano accompaniment. Dynamics include *f* and *p*. A large watermark 'CANTUS' is overlaid on the page.

Empty musical staves for piano accompaniment, including grand staff and two single staves.

Vocal line with lyrics: qui lo-cu-tus est, lo-cu-tus est per Pro-phe-tas.

Bass line with figured bass notation: *f p*, 7 #6 6, 7 5 3, 6 4, 5 #, *f*, 6, 6, 6, 4, 2.

71

*p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* [a 2]

Solo  
Et u-nam san-cta ca-m et a-po-sto-li-cam Ec-cle-si-am.]

Solo  
Con -  
Solo  
Con -

*p* *f* *p* 6 [#6] 4/3 6/5 7

fi - te - or u - num ba - ptis - ma in re - mis - si - o - nem

fi - te - or u - num, u - num ba - ptis - ma in re - mis - si - o - nem

#6 *sf p* #6 4 # 9 7 7 = 6 = = #5 =

85

[a 2]

*f*

*f*

*f*

Tutti

Et ex - spe - - cto re - - sur -

Tutti

pec - - rum. Et ex - spe - - cto re - - sur -

Tutti

pec - ca - to - - rum. Et ex - spe - - cto re - - sur -

Tutti

Et ex - spe - - cto re - - sur -

Tutti

*f*

9 8 b7 - 6 b3

90

*p* *mancando*

*p*

*p* *mancando*

*p* *mancando*

*p* *mancando*

re - o - tu - o - rum.

re - cti - nem mor - tu - o - rum.

re - cti - o - nem mor - tu - o - rum.

re - cti - o - nem mor - tu - o - rum.

*p* *mancando*

*p* *mancando*

*p* *mancando*

*p* *mancando*

*p* *mancando*

senz'organo

*p* *mancando*

6 ♯3 ♭3

# Et vitam

Allegro

Oboe I

Oboe II

Fagotto I

Fagotto II

Corno I/II in C

Clarino I/II in C

Timpani in C

Violino I

Violino II

Viola I/II

Soprano

Contralto

Tenore

Basso

Organo  
Violoncello  
Contrabasso

Et vi - tam ven - tu - ri

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

[Tutti] tasto

Vc  
Cb

3 4 5 3 6

Musical score for "Agnus Dei". The score includes piano accompaniment (right and left hand) and vocal lines. The lyrics are:

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

Performance markings include *f* (forte) and dynamics like *a 3:* [Vc e Cb] and *a 4tro:*.

10

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

Vc Cb

6 # 6 5 6 # 6 7 #6

14

men, a

men, a

men, a

tu ri - sae - cu - li. A men, a

5 6 5 6 5 6 6 5 # 4/2 = 6 6 = 4/2 =

18

men, a men.

men, a men.

men, a men.

men.

Solo

6 6 9 10 7 3 5 7 6 5 6 6 5 4 6

4 # 5 4 # 2 5

The first four staves of the score. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. They contain the initial chords and the beginning of the piano introduction.

The fifth and sixth staves, continuing the piano introduction with harmonic support.

The seventh and eighth staves, featuring complex melodic and rhythmic patterns for the piano part. The eighth staff includes the dynamic marking *poco f*.

The ninth, tenth, and eleventh staves, showing the vocal entry with the lyrics "A -".

The twelfth staff, showing the organ part with the marking "[Org] Tutti" and the beginning of the vocal line with the lyrics "A -".

6 #6 5 7

25

men,  
men, a  
A men, a

[Org/Vc/Cb] Vc Cb

7 5 6 6/5 b3 6/5 5/3 = 6/5 5/3 = 6 6 b6 5 4/2 6 5 #4/2 7 b5 6

29

6 # 6 b6 4 6 5 #4 6 5 3 6 b4 5 3 6 5 6 5 b3 #4 6 6

33

*f p f p f p*

*p f p f p f p*

*p f p f p f p*

*p ff p f p f p f p*

*p ff p f p f p f p*

*p ff p f p f p f p*

men, a men, a men, a men, a

men, a

*p f p f p f p*

*p f p f p f p*

37

men, a - men, a - men.

men, a - men

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

men, a - men, a - men. Et vi

7 7# Vc Cb1

40

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

[Vc e Cb] a 3: a 4tro: a 3:

6 3 3 3 6 4 6 5 #6 6 6

44

tu - ri - sae - cu - li. A - men, a - - - - men. Et  
sac - cu - li. A - men, a - - - - men. Et vi - tam ven -  
- - - - men. Et vi - tam ven - tu - ri - sae - cu - li.  
Et vi - tam ven - tu - ri - sae - cu - li. A - men, a - - - -  
a 4tro:

4 6  
2 5  
7 6 5 6 6 6 6 6 6

48

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

tu - ri - sae - cu - li. A - men, a -

a - men, a -

- men, a -

6 5 5 6 5 6 7 6

52

men, a

tasto solo

53

55

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

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

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

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

6 4 6 4 5 6 5 6 5 6 6 4 3



4

Piano accompaniment for the first system, including treble and bass staves with various musical notations and dynamics.

San - ctus Do - mi - nus De - - - us, De - - - -

San - ctus Do - mi - nus De - - - -

San - ctus Do - mi - nus De - - - -

San - ctus Do - mi - nus De - - - -

*p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

$\flat 6$  -  $\frac{6}{5}$   $\frac{5}{3}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{5}{3}$  =  $\sharp 4$  =  $\frac{6}{\sharp 5}$  =  $\flat 4$  =  $\frac{6}{\flat 5}$  =

CV 50.501

7

- - us, De - - - - us, De - us Sa - ba - oth.

- - - - - us Sa - ba - oth, De - us Sa - ba - oth.

- - - us Sa - ba - oth, De - us Sa - ba - oth.

us, De - us Sa - ba - oth, De - us Sa - ba - oth.

Vc Cb senz'organo

*f* *p*

b3 b6/3 [b]3 b3 #4/2 #6/3 = = 8/4 6/5 = b3 6 7/b5 #6

10 **Allegro**

*dolce* *fp*

*dolce* *fp*

*p* *fp*

*p* *fp*

*p* *f p*

Solo

Ple - ni, ple - ni sunt coe - li, coe - - - li et ter - ra glo - - - ri - a

Solo

Ple - ni, ple - ni sunt coe - li, coe - - - li et ter - ra glo - - - ri - a

[coll' organo]  
Solo

*p* *f p*

16

*f*

*f*

*f*

Tutti

tu - - - a. O - san - na in ex -

Tutti

tu - - - a. O -

Tutti

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

Tutti

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

Tutti

Vc [Vc e Cb] a 3: a 4tro:

*f*

6/4 5/3 10 8/3

20

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

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

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

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

Vc Cb

6 7 #6 7 #4 6 6 7 7# 3 4 6

25

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

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

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

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

Vc *p* Cb

4/2 6 7 6 6 6 - 7 5 7 5 6 4/2 6 4/2 6 7 6/4 [b]5

30

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

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

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

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

$\frac{4}{2}$  #6  $\frac{8}{3}$  6  $\frac{5}{3}$   $\frac{6}{5}$  7 7 6  $\frac{5}{4}$  3

# Agnus Dei

Andante maestoso

Oboe I

Oboe II

Clarino I/II in C

Timpani

Violino I

Violino II

Viola I/II

Soprano

Contralto

Tenore

Basso

Organo  
Violoncello  
Contrabasso

Solo

A - gnus

Solo

A - gnus

Solo

$\frac{6}{3}$  6  $\frac{6}{5}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{5}{\sharp 3}$  *p*

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

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

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

*Solo*  
qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re

8

*p cresc. f*

*ff p cresc. f*

*Tutti*

no - bis. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re

*Tutti*

no - bis. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re

*Tutti*

re - re no - bis. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re

*Tutti*

no - bis. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re

*Tutti*

*ff p cresc. f*

4 4 4 2 46 7 6 7 6 4 6 4 5 4 3 4 6 6



Two staves of piano introduction. The right hand starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The left hand starts with a half note F3, followed by quarter notes G3, A3, and B3. Both hands play in a 3/4 time signature with a key signature of two flats. The first measure is marked with a piano (*p*) dynamic.

Two staves of piano introduction. The right hand continues with quarter notes D5, E5, and F5. The left hand continues with quarter notes C4, D4, and E4. The piano (*p*) dynamic is maintained.

Three staves of piano introduction. The top two staves are marked *pizz.* and *[p]*. The right hand plays a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand plays a sequence of eighth notes: F3, G3, A3, B3, A3, G3, F3. The bottom staff is marked *pizz.* and *[p]* and plays a sequence of eighth notes: E3, F3, G3, A3, G3, F3, E3.

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

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

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

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

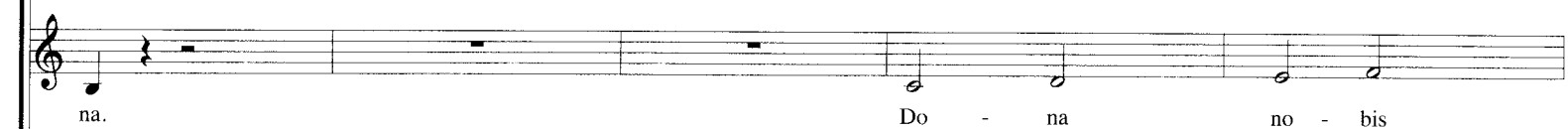
Two staves of piano accompaniment. The right hand is marked *pizz.* and *[p]*. The left hand is marked *pizz.* and *[p]*. The right hand plays eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand plays eighth notes: F3, G3, A3, B3, A3, G3, F3. The piece concludes with the instruction *senz' organo*. Below the staves are figured bass notations: ♯3, 6, 6/5, 5/3, ♯.



6



cem do - na

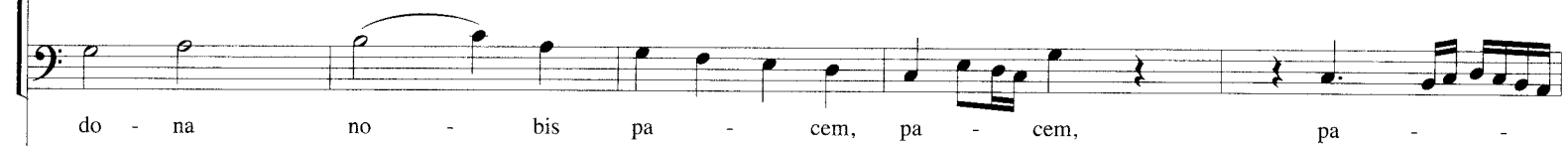


na. Do - na no - bis

8



no - bis pa - cem, pa - cem, pa



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

a 4tro:  
Cb



Vc Cb

5 10 9 8 #5 6 9 10 5 6 6 6 4 6 4 6 5 4

11

Do - na no - bis pa - - -

pa - cem, pa - - - cem, pa - - -

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

cem, pa - cem, pa - - - cem,

Vc Cb

cem, pa - cem, pa - - - cem,

6 6 9 10 3 #4 6 7 7 6 4 5 10 4 6 6 9 10 7  
6 5 2 #6 5

16

*p* *f* *p* *f*

*p* *f* *p* *f*

*p* *f* *p* *f*

*p* *f* *p* *f*

*p* *f* *p* *f*

*p* *f* *p* *f*

cem, pa - cem, do -

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

pa - cem, pa - cem, pa - cem, pa - cem,

pa - cem, do - na pa - cem,

tasto *p* *f* *p* *f* *p* *f* [Org] [Org]

5 3 5 3 5 6 6 5 6 4 5 # Vc

20

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

do - na no - bis pa - cem,

a 3:  
[Org/Vc/] Cb

Vc

7 6 10 9 8 # 10 6 5 7 6  
b3

The first system consists of two grand staves. The upper staff is for the right hand, and the lower staff is for the left hand. The music features a melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

The second system continues the musical notation from the first system. It features similar melodic and rhythmic patterns in both hands.

The third system includes vocal lines with lyrics. The lyrics are: "cem, do - na", "cem, pa - cem, pa - cem, pa - cem,", "no - bis pa - cem, pa -", and "do - na no - bis". The piano accompaniment continues to support the vocal melody.

The fourth system features a double bass line (Cb) with the instruction "a 4tro: Cb". The bass line consists of a series of notes and rests, corresponding to the numbers listed below.

5 6 7 6 # 6 7 6 5 7 #6 #5 8 7 6

Musical notation for the first system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of several measures with notes and rests.

Musical notation for the second system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of several measures with notes and rests.

Musical notation for the third system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of several measures with notes and rests.

Musical notation for the fourth system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of several measures with notes and rests.

Musical notation for the fifth system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of several measures with notes and rests.

Musical notation for the sixth system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of several measures with notes and rests.

Musical notation for the seventh system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of several measures with notes and rests.

Musical notation for the eighth system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of several measures with notes and rests.

5/3 #5/4 #

Vc Cb

8/6 #5/3 4/2

6/3 8/3 2/4 #7

6/3 7/5

9/8 6

32

cem, pa - cem, pa - cem, pa - cem,

cem, pa - cem,

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

do - na pa - cem, pa - cem,

[Org]  
Vc

9 8 #6 9 8 7 6 5 = #6 10 #6 5 5 #5 #

# 7 6 #5 # 4 3 4 8 5

36

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

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

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

pa - cem, pa - cem, do -

Cb Vc Cb

6 # #3 # #3 # #3 5 - 6 #4





50

*p* *f*

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

*p* *f*

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

*p* *f*

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

*p* *f*

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

*tasto* *tasto*

*p* *f* *p* *f*

$\frac{5}{3}$   $\frac{5}{3}$  6 4 3  $\frac{6}{5}$   $\frac{5}{3}$



---

# Kritischer Bericht

---



# Kritischer Bericht

## Die Quelle

Die vorliegende *Missa in C* von Ignaz Holzbauer ist nur in einer einzigen Quelle überliefert. Es handelt sich dabei um handschriftliche Stimmen, die die Musikabteilung der *Bayerischen Staatsbibliothek* in München unter der Signatur *Mus. Mss. 2299* in zwei gesonderten Mappen verwahrt. Mappe I enthält die Vokalstimmen, Mappe II die Instrumentalstimmen. Letztere liegen zusätzlich in einem blauen Pappumschlag mit der Aufschrift: *Missa / Del Sign: Holzbauer / Cat: N<sup>o</sup> 11. fol: 264*. Eine Titelseite mit detaillierten Angaben existiert nicht. Die Instrumentalstimmen sind vollständig, von den Singstimmen fehlt der *Soprano concertante*, was auch auf dem Umschlag der Instrumentalstimmen mit Bleistift vermerkt ist.

Der erhaltene Stimmensatz umfaßt die folgenden, jeweils in buntem Karton eingebundenen Einzelstimmen:

| Stimme (Einbandtitel)              | orig. Schlüsselung | Seitenumfang <sup>1</sup> |
|------------------------------------|--------------------|---------------------------|
| Mappe I                            |                    |                           |
| <i>Contralto Concertante</i>       | C <sub>3</sub>     | 14/12                     |
| <i>Tenore Concert:</i>             | C <sub>4</sub>     | 12+4/10+4 <sup>2</sup>    |
| <i>Basso concertante</i>           | F <sub>4</sub>     | 14/11                     |
| <i>Soprano Ripieno</i>             | C <sub>1</sub>     | 10/8                      |
| <i>Contralto Ripieno</i>           | C <sub>3</sub>     | 10/8                      |
| <i>Tenore Rip:</i>                 | C <sub>4</sub>     | 10/8                      |
| <i>Basso Ripi:</i>                 | F <sub>4</sub>     | 10/8                      |
| Mappe II                           |                    |                           |
| <i>Due Flauti</i>                  | G <sub>2</sub>     | 4/4                       |
| <i>Due Oboe</i>                    | G <sub>2</sub>     | 20/19                     |
| <i>Due Clarinetti</i>              | G <sub>2</sub>     | 8/6                       |
| <i>Due Fagotti</i>                 | F <sub>4</sub>     | 20/17                     |
| <i>Corno Primo</i>                 | G <sub>2</sub>     | 10/6                      |
| <i>Corno Secondo</i>               | G <sub>2</sub>     | 10/6                      |
| <i>Clarino Primo</i>               | G <sub>2</sub>     | 8/5                       |
| <i>Clarino Secondo</i>             | G <sub>2</sub>     | 8/5                       |
| <i>Tympanij</i>                    | F <sub>4</sub>     | 8/5                       |
| <i>Violino Primo II</i>            | G <sub>2</sub>     | 20/16                     |
| <i>Violino Secondo I</i>           | G <sub>2</sub>     | 18/16                     |
| <i>Viola Prima</i>                 | C <sub>3</sub>     | 14/12                     |
| <i>Viola Seconda</i>               | C <sub>3</sub>     | 16/14                     |
| <i>Violoncello con Controbasso</i> | F <sub>4</sub>     | 14/13                     |
| <i>Organo (beziffert)</i>          | F <sub>4</sub>     | 20/18 (16) <sup>3</sup>   |

Die einzelnen Stimmenhefte – *Flauti* und *Clarinetti*, welche nur in *Kyrie* und *Gloria* zum Einsatz kommen, ausgenommen – setzen sich jeweils aus zwei unterschiedlichen Lagen zusammen. Die erste Lage umfaßt die Teile *Kyrie* und *Gloria*, die zweite *Credo* bis *Dona nobis pacem*. Die erste Lage ist von

<sup>1</sup> Vor dem Schrägstrich ist jeweils die Gesamtseitenzahl, nach dem Schrägstrich die Anzahl der beschriebenen Seiten angegeben.

<sup>2</sup> Das *Quoniam* ist auf einem separaten Doppelblatt mit dem Titel *Quoniam a Tre / Tenore Solo* lose in das Stimmenheft eingelegt. Es enthält außer der Singstimme noch einen unbezifferten Baß.

<sup>3</sup> Zwei Blätter dieser Stimme sind zusammengeklebt, so daß zwei ursprünglich beschriebene Seiten nicht mehr lesbar sind; vgl. auch den im folgenden erörterten kodikologischen Befund!

beträchtlichem Hochformat (37 x 27 cm) und besteht aus Basler Papier von Hieronymus Blum III. mit dem Wasserzeichen (gekröntes Lilienwappen / HBLUM : BASEL)<sup>4</sup> = WZ Nr. 5 in der Studie „A Newly Identified Complex of Manuscripts from Mannheim“ von Eugene K. und Jean K. Wolf<sup>5</sup>. Die zweite Lage weist ein weniger hohes Format (34 x 27 cm) auf und zeigt badisches Papier aus der Papiermühle von Nicolaus Heusler in Kandern mit dem Wasserzeichen (Badener Wappen) = WZ Nr. 6 in der Studie von Wolf<sup>6</sup>. Die einzelnen Seiten sind jeweils 12zeilig rastriert.

Die beiden Manuskriptlagen sind auf zwei verschiedene Arten miteinander verbunden: Die zweite Lage ist dort, wo das letzte Blatt der ersten Lage unbenutzt ist, zwischen dem vorletzten und dem letzten Blatt der ersten Lage eingebunden. Dort, wo das letzte Blatt der ersten Lage beschrieben ist, ist sie im Anschluß an die erste Lage angeheftet.

Der Notentext der beiden Lagen wurde von verschiedenen Händen zu Papier gebracht. An der ersten Lage sind zwei Schreiber beteiligt. Die beiden Violinen stammen von dem Kopisten, den Wolf als „Munich (ex-Mannheim) A“<sup>7</sup> bezeichnet (im folgenden „Schreiber I“: s. Abb. 2), alle übrigen Stimmen von dem Kopisten „Munich (ex-Mannheim) B“<sup>8</sup> (im folgenden: „Schreiber II“: s. Abb. 3-7). Die zweite Lage wurde in sämtlichen Stimmen einheitlich von einer dritten Hand, dem Kopisten „Mannheim A“<sup>9</sup> (im folgenden: „Schreiber III“: s. Abb. 8-9), beschrieben.

Als vierter Schreiber tritt Ignaz Holzbauer selbst in Erscheinung, welcher korrigierend in den Text beider Lagen eingegriffen hat. In der *Organo*-Stimme stammt das gesamte *Dona nobis* von seiner Hand. Dabei hat er die Blätter 3<sup>v</sup> und 4<sup>r</sup> der zweiten Lage, auf denen das *Dona nobis* ursprünglich – wohl ebenfalls vom Schreiber III – niedergeschrieben war, zusammengeklebt und den korrigierten Satz auf Bl. 4<sup>v</sup> der zweiten und Bl. 6<sup>r</sup> der ersten Lage, vor dem die zweite Lage eingebunden ist, notiert. Daraus geht hervor, daß beide Lagen bereits vor Holzbauers Revision zusammengeheftet waren.

Am Kopf beider Lagen (also am Anfang von *Kyrie* und *Credo*) sind noch einmal Stimmenüberschriften angebracht, welche in der Schreibweise, in zwei Fällen sogar in der Nomenklatur sowohl vom Einbandtitel (s. o.) als auch untereinander abweichen:

<sup>4</sup> Zitationsweise des Wasserzeichens nach: Jan LaRue, „Abbreviated Description for Watermarks“, in: *Fontes artis musicae* IV (1957), S. 26-28: Kurzbeschreibung des Wasserzeichens in runder Klammer, Hauptwasserzeichen links, Gegenzeichen, sofern vorhanden, rechts vom Doppelpunkt; untereinander angeordnete Elemente eines Zeichens werden durch Schrägstriche kenntlich gemacht.

<sup>5</sup> Eugene K. / Jean K. Wolf, „A Newly Identified Complex of Manuscripts from Mannheim“, in: *JAMS* XXVII (1974), S. 379-437, hier S. 424.

<sup>6</sup> *Ibid.*, S. 425.

<sup>7</sup> Schriftprobe vgl.: *ibid.*, S. 430.

<sup>8</sup> Schriftprobe vgl.: *ibid.*, S. 430.

<sup>9</sup> Schriftprobe vgl.: *ibid.*, S. 429.

|   |                                       |
|---|---------------------------------------|
| Kopftitel vor dem <i>Kyrie</i>            | Kopftitel vor dem <i>Credo</i>        |
| <i>Contro Alto Concertante</i>            | <i>Cont<sup>r</sup>=Alto Concert:</i> |
| <i>Tenore Concertante</i>                 | <i>Tenore Concert:</i>                |
| <i>Basso Concertante</i>                  | <i>Basso Concert:</i>                 |
| <i>Soprano Ripieno</i>                    | <i>Soprano Rip:</i>                   |
| <i>Contro Alto Ripieno</i>                | <i>Contr Alto Rip:</i>                |
| <i>Tenore Ripieno</i>                     | <i>Tenore Rip:</i>                    |
| <i>Basso Ripieno</i>                      | <i>Basso Rip:</i>                     |
| <i>Duoi Flauti Traversi</i> <sup>10</sup> | ----- 11                              |
| <i>Due Oboe</i>                           | <i>Due Oboe</i>                       |
| <i>Duoi Clarinetti in C</i>               | ----- 12                              |
| <i>Duoi Fagotti oblig</i>                 | <i>Due Fagotti</i>                    |
| <i>Corno Primo in C</i>                   | <i>Corno Primo Tono C</i>             |
| <i>Corno Secondo in C</i>                 | <i>Corno Secondo Tono C</i>           |
| <i>Clarino Primo in C</i>                 | <i>Tromba Primo Tono C</i>            |
| <i>Clarino II<sup>do</sup> in C</i>       | <i>Tromba Seconda Tono C</i>          |
| <i>Tympani in C</i>                       | <i>Tympany Tono C</i>                 |
| <i>Violino Primo II.</i>                  | <i>Violino Primo II<sup>do</sup></i>  |
| <i>Violino Secondo I.</i>                 | <i>Violino Secondo I<sup>mo</sup></i> |
| <i>Viola I<sup>ma</sup></i>               | <i>Viola Prima</i>                    |
| <i>Viola II<sup>da</sup></i>              | <i>Viola Seconda</i>                  |
| <i>Violoncello Con Controbasso</i>        | <i>Contro Basso Con Violoncello</i>   |
| <i>Organo</i>                             | <i>Organo</i>                         |

Bemerkenswert erscheint vor allem die differierende Bezeichnung der Trompeten: in der ersten Lage als Clarini, in der zweiten als Trombe. Dies könnte neben dem kodikologischen Befund darauf hindeuten, daß den Kopisten zwei verschiedene Quellen, möglicherweise sogar Werke bzw. Teilwerke zur Kopiaturlage vorlagen.

Sowohl den verwendeten Papiersorten als auch den Schreiberhänden nach stammt das Stimmenmanuskript aus dem Musikalienbestand der Mannheimer Hofkapelle. Es handelt sich somit um die Originalstimmen, die bei den Aufführungen am Mannheimer Hof Verwendung fanden. 1778, vielleicht auch einige Zeit später, wurden sie durch den Umzug des kurpfälzischen Hofes in die neue Residenzstadt München transferiert<sup>13</sup>.

Die Beschriftungen „II.“ bzw. „II<sup>do</sup>“ im Titel der ersten und „I.“ bzw. „I<sup>mo</sup>“ im Titel der zweiten Violine bezeugen, daß für die beiden Geigen ursprünglich mehrere, mindestens aber zwei Stimmenexemplare vorhanden waren. Ob auch für die anderen Streicher Dubletten existierten, ist zwar nicht mit Gewißheit zu belegen, aber immerhin denkbar. Allem Anschein nach wurde jeweils nur ein Exemplar einer jeden Stimme archiviert, das originale Aufführungsmaterial war also umfangreicher als das überlieferte.

Eine präzise Datierung der Quelle ist aufgrund der Papiere und Schreiberhände nicht möglich. Für das immerhin zweifellos in Mannheim entstandene Manuskript liefert der Umzug des pfälzischen Hofes nach München 1778 einen terminus ante, das 1756 auf den Markt gekommene Basler Papier von Blum einen terminus post quem. Allerdings kann dieser frühest mögliche Entstehungszeitpunkt zumindest für *Kyrie* und *Gloria* noch um zwei Jahre heraufgesetzt werden, da die in

diesen beiden Sätzen vorgesehenen Klarinetten erstmals 1758 am Mannheimer Hof besetzt werden konnten<sup>14</sup>.

Offensichtlich hat Holzbauer die Stimmen noch ein zweites Mal revidiert und in diesem Zuge *Kyrie*, *Gloria* und *Credo* gekürzt. Die mit Röteln eingetragenen Kürzungen zeigen teils die Eliminierung ganzer Sätze, teils die Streichung längerer Abschnitte innerhalb eines Satzes an. Zur vollständigen Eliminierung vorgesehen sind *Laudamus te*, *Quoniam*, *Et resurrexit* und *Et vitam*. An ihrem Beginn ist jeweils „NB“ vermerkt, der Notentext selbst aber nicht kanzelliert. Satzinternen Kürzungen fallen die einleitende Sinfonia zum *Kyrie*, das Eingangsriff und die Takte 87-111 im Eröffnungssatz des *Gloria* zum Opfer. Auch hier bleibt der Notentext selbst unberührt, die zu tilgenden Passagen werden lediglich mit „NB“ bzw. einem aus zwei übereinanderstehenden Kreuzen (#) gebildeten Zeichen markiert. Die Binnenkürzung im *Gloria* (T. 87-111) ist zusätzlich durch eine rote Linie über bzw. unter den entsprechenden Zeilen gekennzeichnet (s. Abb. 4). Buchstäblich durchgestrichen ist aber auch hier kein einziger Takt. Lediglich an den Nahtstellen, an denen in einigen Stimmen<sup>15</sup> geringfügige Anpassungen erforderlich wurden, hat Holzbauer mit Stecknadeln kleine Zettel mit den Abweichungen befestigt (s. Abb. 5); nur in den Clarini sind sie aufgeklebt. All dieses deutet darauf hin, daß die Streichungen nicht als endgültig, sondern nur als fakultativ angesehen wurden. Zumindest blieb durch die bloße Markierung der zu tilgenden Partien und durch die flexible Fixierung der Varianten die ursprüngliche Fassung jederzeit zugänglich.

## Zur Edition

Die vorliegende Ausgabe gibt den Text der Quelle so weit wie möglich wieder. Korrekturen des Herausgebers sind nicht im Notentext selbst gekennzeichnet, sondern aus dem Lesartenverzeichnis des Kritischen Berichts zu ersehen. Zusätze des Herausgebers (Noten, Pausen, konstitutive Akzidenzen, Bögen, Vorschlagsnoten, Verzierungen, Artikulationszeichen, Spielanweisungen, Dynamik, Ausdrucks- und Tempobezeichnungen, Besetzungsangaben, Textierung von Vokalstimmen etc.) stehen dagegen im Notentext selbst und sind durch eckige Klammern kenntlich gemacht. Ergänzungen von Artikulationszeichen über längere Strecken sind durch *simile*-Vermerk angezeigt. Dabei steht das *simile* mit vorangestellter eckiger Klammer am Beginn, eine sich schließende eckige Klammer am Ende der Vervollständigung. An beiden Stellen wird jeweils mit einer Fußnote auf die hier gegebene Erläuterung verwiesen.

Sind mehrere Stimmen auf einem System zusammengezogen (etwa Va I/II, oder Org, Vc/Cb), so gelten bei einstimmiger Notierung sämtliche Bezeichnungen (Akzidenzen, Bögen,

<sup>10</sup> Titel am Kopf der Titelseite.

<sup>11</sup> Diese Instrumente finden nur in *Kyrie* und *Gloria* Verwendung.

<sup>12</sup> Diese Instrumente finden nur in *Kyrie* und *Gloria* Verwendung.

<sup>13</sup> E. K. / J. K. Wolf, „A Newly Identified Complex of Manuscripts from Mannheim“, S. 382ff. und 409.





<sup>14</sup> Zwei Klarinetten sind erstmals im *Chur-Pfälzischen Hoff- und Staats-Calender* für 1759 genannt; d.h., diese wurden, da die Hofkalender immer die Personalsituation des Vorjahres widerspiegeln, bereits 1758 angestellt.

<sup>15</sup> Clar, Fag, Clni, Timp, T conc., S rip., A rip., T rip. und B rip.



Dynamik, Verzierungen, Ausdrucksbezeichnungen etc.) für alle betreffenden Stimmen gemeinsam. Fehlen derartige Bezeichnungen in einem Teil der jeweils zusammengefaßten Stimmen, so sind die Abweichungen nicht im Notentext selbst, sondern im Lesartenverzeichnis angeführt. Fehlen sie in allen der zusammengefaßten Stimmen, so werden etwaige Ergänzungen per analogiam durch eckige Klammern als Herausgeberzusätze im Notentext selbst kenntlich gemacht.

Ohne Kennzeichnung im Notentext und ohne Anmerkung im Lesartenverzeichnis ergänzt sind fehlende Bögen bei Vorschlagsnoten sowie konstitutive Akzidenzien am Anfang eines Taktes bei Tonwiederholungen über den Taktstrich hinaus, am Beginn einer neuen Zeile bei übergehaltenen Noten und vor der zweiten Note eines Oktavsprungs, ferner Warnungsakzidenzien, sofern diese nach modernen Notationsgewohnheiten angebracht erscheinen. Umgekehrt wurden nach heutiger Notationspraxis überflüssige Akzidenzien stillschweigend weggelassen.


Ohne Kennzeichnung den modernen Notationsgepflogenheiten angepaßt und vereinheitlicht sind heute ungebrauchliche Schreibweisen und Abkürzungen von Satzüberschriften, Besetzungs- und Tempoangaben, Dynamik, Ausdrucksbezeichnungen und Spielanweisungen. So steht z.B. das in der modernen Notationspraxis übliche *piano*-Zeichen *p* anstelle der in der Quelle verwendeten Abkürzungen „po“ oder „pno“ oder auch einer ausgeschriebenen *piano*-Vorschrift. Bald groß, bald klein geschriebene *Solo/Tutti*-Anweisungen sind stets mit großem Anfangsbuchstaben wiedergegeben.

Der modernen Notierungsweise ferner angepaßt sind Halsung und Balkung. Die Verlängerung einer Note über den Taktstrich hinaus durch einen Punkt (  ) ist stillschweigend aufgelöst (  ). Ungenaue Punktierungen (etwa:  ) werden rhythmisch exakt (  ) notiert.




Vorschlagsnoten erhalten in der Quelle, sofern sie nicht vor Noten stehen, die von geringerem Wert als ein Sechzehntel sind, normalerweise den halben Wert der Hauptnote. Sporadische Abweichungen von dieser Regel wurden in der Ausgabe stillschweigend korrigiert.

Mehrere, unmittelbar von Note zu Note aufeinanderfolgende Legatobögen (  ) sind zu einem Legatobogen zusammengezogen (  ). Steht am Anfang einer durch einen Legatobogen verbundenen Notengruppe eine durch Haltebogen übergebundene Note, so beginnt der Legatobogen in der Quelle erst auf der zweiten Note. In der Ausgabe wurde er dagegen bereits über der ersten Note, also gleichzeitig mit dem Haltebogen, angesetzt.

Ungenau oder flüchtig gesetzte Bögen und Bezeichnungen (z.B. Dynamik), deren intendierte Position aber eindeutig erkennbar ist, wurden stillschweigend im Sinne des Gemeinten plaziert. Zweifelsfälle und Abweichungen bei Angleichungen per analogiam erscheinen hingegen eigens im Lesartenverzeichnis. Bewußt beibehalten wurden einige offensichtlich be-

absichtliche Differenzierungen in der Bogensetzung bei *colla parte*-Verlauf in Violinen und Oboen (z.B. *Kyrie* T. 18/19). Umgekehrt erschien es sinnvoll, im *Laudamus te* die weniger eindeutig und einheitlich gesetzten Bögen bei der Figur  in den Flöten der Bogensetzung der Violinen anzupassen.

Tremoli über mehrere Takte sind bei Achtelnoten stets ausgeschrieben, bei Sechzehnteln nach der ersten Gruppe im allgemeinen abgekürzt.

Die Generalbaßbezeichnung hält sich eng an die Quelle. Ergänzungen hat der Herausgeber nur dort angebracht, wo sie unverzichtbar erschienen, und durch eckige Klammern gekennzeichnet. Weitgehend normalisiert wurde jedoch die Vertikalabfolge der Ziffern. Die höhere Zahl steht demnach stets über der niedrigeren, es sei denn, daß in einer inversen Notation ausdrücklich eine konsequente Stimmführung angedeutet werden sollte. Mittels Durchstreichung der Ziffern abgekürzte Erhöhungszeichen (z.B.: ) wurden generell als Kreuze bzw. Auflösungszeichen wiedergegeben und den Ziffern vorangestellt (z.B.:  bzw. ). *Tasto-solo*-Stellen sind wie in der Quelle lediglich mit „tasto“ bezeichnet. Sie enden ohne zusätzlichen Vermerk jeweils mit dem Wiedereintritt der Bezifferung.

Die Partituranordnung folgt der modernen Notationspraxis. Fagotte, Hörner, Clarinen und Violoncelli wurden jeweils auf ein System zusammengezogen. Das Baßsystem umfaßt Orgel, Violoncello und Kontrabaß, bisweilen noch die mit dem Baß gehenden, nicht obligaten Fagotte. Bei Einstimmigkeit ist in der Regel nur einfach gehalst, alle Zusätze wie Bögen, Artikulationszeichen etc. sind nur einmal gesetzt. Der Wechsel von mehrstimmiger zu einstimmiger Notierung wird bei Fagotten, Hörnern, Clarinen und Violoncelli jeweils durch einen „a 2“-Vermerk in eckigen Klammern gekennzeichnet. Dieser ersetzt bei den Fagotten zugleich das in der Quelle nicht immer konsequent notierte „unis:“.

Durch das Zusammenziehen der beiden Fagotte auf einem System konnten die originalen Wechsel zwischen Baß- und Tenorschlüssel (die im übrigen außer der Ersparnis von Hilfslinien keine bestimmte Absicht erkennen lassen) nicht immer beibehalten werden. Dort, wo sie übernommen wurden, wurde aber auf vorteilhafte Lesbarkeit geachtet. Schlüsselwechsel etwa innerhalb einer Akkordbrechung, wie sie im Original gelegentlich vorkommen, sind bewußt vermieden. In *Laudamus te* und *Domine Deus* gehen die Fagotte ausschließlich mit dem Baß. Daher wurden sie in der vorliegenden Ausgabe gemeinsam mit Orgel, Violoncello und Kontrabaß auf ein System zusammengezogen. Im *Laudamus te* ist das längere Pausieren des Fagotts durch die Vorschrift „senza Fagotto“, sein Wiedereintritt durch die Anweisung „con Fagotto“ über dem Baßsystem angegeben.

Das Pausieren des Kontrabasses ist in der Quelle teils durch die verbale Vorschrift „Violoncello“ bzw. „Violoncello solo“ unter Beibehaltung des Baßschlüssels, teils aber auch durch den Wechsel zum Tenorschlüssel oder gar durch beides angezeigt. Die Ausgabe behält den Baßschlüssel durchweg bei und deutet das Pausieren des Kontrabasses durch die Anweisung

„Vc“, sein Wiedereintreten durch „Cb“ an (vgl. auch die Fußnoten auf S. 1 und 2). Ist die Beteiligung des 16'-Fundaments in der Quelle nur der Schlüsselung zu entnehmen, so stehen die verbalen Anweisungen in der Ausgabe in eckigen Klammern.

Stellen, an denen die Orgel ohne Mitwirkung der übrigen Orchesterbässe Sopran oder Alt verdoppelt, sind einheitlich im Violinschlüssel notiert, von einer Notation im Sopran- bzw. Altschlüssel, wie sie die Quelle bietet, wurde hier ebenfalls abgesehen. Die Generalbaßbezifferung ist aus typographischen Gründen, von der Quelle abweichend, unter das System gesetzt. Die oberhalb des Systems verzeichneten Solo/Tutti-Angaben beziehen sich ausschließlich auf die Orgelstimme. Treffen spezielle Anweisungen für die Orgel mit solchen für Violoncello und Kontrabaß zusammen, so stehen die Anweisungen für das Tasteninstrument immer über denen für die Streichbässe.

In den Singstimmen sind die originalen c-Schlüssel in Sopran und Alt durch den Violinschlüssel, im Tenor durch den oktavierten Violinschlüssel ersetzt.

Die Unterlegung des Messetextes folgt der Textierung in der Quelle. Orthographie, Silbentrennung und Interpunktion sind der Schreibweise des *Graduale Triplex* (Paris-Tournai 1979) angepaßt. Ausnahmen bilden lediglich das halbvokalische „i“, welches in sämtlichen Fällen als „j“ geschrieben wird, und das Wort „Hosanna“, bei dem die Ausgabe, dem Usus des 18. Jahrhunderts folgend, auf das anlautende „H“ verzichtet.

## Spezielle editorische Probleme

### 1. Übertragung von Punkt und Strich

Ein spezielles editorisches Problem bietet die Übertragung der Artikulationszeichen Punkt und Strich. Schreiber I, der die Violinstimmen von *Kyrie* und *Gloria* zu Papier gebracht hat, schreibt sowohl Punkte als auch Striche, ohne jedoch eine konsequente Differenzierung der beiden Zeichen erkennen zu lassen (s. Abb. 2). Schreiber II, dessen Hand alle übrigen Stim-

men von *Kyrie* und *Gloria* entstammen, notiert ausschließlich Striche (s. Abb. 3), Schreiber III, der sämtliche Stimmen ab dem *Credo* niedergeschrieben hat, hingegen nur Punkte. Die einzige Ausnahme bildet T. 85 im *Credo*, wo die beiden Striche auf der 2. und 3. Note in der Violine II keine Artikulationszeichen darstellen, sondern ähnlich wie die beiden Ziffern „1“ im Generalbaß die *basso seguente*-artige *unisono*-Führung mit dem Sopran andeuten sollen (s. Abb. 9). Der vierte Schreiber, Ignaz Holzbauer selbst, dessen Hand das *Dona nobis* in der Orgelstimme und eine Reihe von Korrekturen entspringen, verwendet ausnahmslos Striche (s. Abb. 10). Da nun der Komponist selber offensichtlich nicht zwischen Punkt und Strich unterscheidet, sieht auch die vorliegende Ausgabe von einer entsprechenden Differenzierung ab. Der Notationsgewohnheit Holzbauers folgend, hat sie sich für den Strich entschieden und sämtliche Punkte zu Strichen vereinheitlicht. Typographisch erhält der Strich eine leicht tropfenförmige Gestalt. Zur auführungspraktischen Bedeutung des Strich-Zeichens sei auf die entsprechenden Erläuterungen im Vorwort dieses Bandes verwiesen.

### 2. Die Rekonstruktion des *Soprano concertante*

Unter den Materialien der Quelle hat sich keine *Soprano concertante*-Stimme erhalten. Daher mußten die gesamten Solopartien des Soprans rekonstruiert werden. Als wesentliche Anhaltspunkte dienten hierbei die Stimmführungen offensichtlich *colla voce* verlaufender Instrumentalpartien sowie der melodische Verlauf benachbarter Vokalstimmen, vor allem des Altes, dazu die Harmonik des Satzes. Hilfreich war ferner ein nicht ganz vollständig ausgeführter Rekonstruktionsversuch in einer Sparte von Dr. Klaus Altmann, die dem Herausgeber in Form einer Fotokopie aus dem Nachlaß von Dr. Eduard Schmitt, Heidelberg<sup>16</sup>, zur Verfügung stand. Die rekonstruierten Abschnitte sind jeweils durch eckige Klammern im Sopransystem kenntlich gemacht.

<sup>16</sup> Der Nachlaß von Dr. Eduard Schmitt befindet sich zur Zeit als Dauerleihgabe in der Forschungsstelle *Geschichte der Mannheimer Hofkapelle* der Heidelberger Akademie der Wissenschaften.

## Lesartenverzeichnis

Das Lesartenverzeichnis beinhaltet alle Abweichungen der Ausgabe vom Text der Quelle, sofern diese nicht aus dem Notentext der Ausgabe selbst oder aus den allgemeinen Vorbemerkungen „Zur Edition“ hervorgehen. Das Lesartenverzeichnis stellt in tabellarischer Form die lemmatisierte Lesart der Ausgabe der Lesart der Quelle gegenüber. Zugleich gibt es Rechenschaft über Angleichungen per analogiam. Stimmen bzw. Parallelstellen, an die angeglichen wurde, stehen nach der Lesart der Ausgabe in runden Klammern, der Verweisepfeil bedeutet jeweils „angeglichen an“ (s. auch Abkürzungsverzeichnis). Angleichungen an eine zweite auf demselben System notierte Stimme werden nicht eigens vermerkt. Die kritischen Stellen sind jeweils durch Angabe des Taktes, der Stimme und des Zeichens im Takt markiert. Als Zeichen im Takt gelten sowohl Noten als auch Pausen, ausgenommen Vorschlagsnoten. Ihre Numerierung folgt einer kontinuierlichen Durchzählung aller Zeichen vom Anfang bis zum Ende des Taktes, nicht deren metrischer Position. In den Einzelanmerkungen werden Tonfolgen durch Bindestriche zwischen den Tonhöhenbezeichnungen, Doppelgriffe und Akkorde, von unten nach oben gelesen, durch Schrägstriche dargestellt. Untereinanderstehende Generalbaßziffern werden bei gleicher Leserichtung ebenfalls durch Schrägstriche voneinander unterschieden.

| Takt         | Stimme   | Zeichen | Ausgabe  | Quelle   |
|--------------|----------|---------|--|--|
| <i>Kyrie</i> |          |         |  |  |
| 1-2          | Fag I/II |         | Lbg. 1, 7-9<br>(→ Org, Vc/Cb)                  | Lbg. 1, 7-2, 1                                 |
| 18           | Clno II  | 2-4     |  |  |
| 19           | Clno II  | 4       | g <sup>1</sup>                                 | f <sup>1</sup>                                 |
| 21           | Vc/Cb    | 8       | d <sup>0</sup>                                 | e <sup>0</sup>                                 |
| 25           | Org      |         | Lbg. 1-4 u. 5-8                                | Lbg. 1-3 u. 5-7                                |
| 26           | Va II    | 5-8     | mit Lbg.                                       | ohne Lbg.                                      |
| 26           | Org      |         | Lbg. 1-4                                       | Lbg. 1-3                                       |
| 28-29        | Cor I    | 1-1     | mit Hbg.                                       | ohne Hbg.                                      |
| 31-32        | Cor I    | 1-1     | mit Hbg.                                       | ohne Hbg.                                      |
| 33           | Va II    | 3       | gis <sup>1</sup>                               | fis <sup>1</sup>                               |
| 34           | Clar I   | 1       | e <sup>2</sup> ohne Hbg.                       | d <sup>2</sup> + Hbg. nach 35,1                |
| 34           | Clar II  | 1       | c <sup>2</sup>                                 | h <sup>1</sup>                                 |
| 35           | VI II    | 10      | c <sup>2</sup>                                 | cis <sup>2</sup>                               |
| 40           | Va I     | 2-3     | mit Lbg.                                       | ohne Lbg.                                      |
| 41           | Fag II   |         | Lbg. 1-2                                       | Lbg. 1-3                                       |
| 46           | Va II    | 1-4     | mit Strichen                                   | ohne Striche                                   |
| 50           | Va II    | 1-2     | mit Strichen                                   | ohne Striche                                   |
| 52           | Va I/II  |         | 2 Lbg. 5-6 u. 7-8<br>(→ VI I/II, Vc/Cb)        | 1 Lbg. 5-8                                     |
| 58           | VII      |         | 1 Lbg. 9-12 (→ VII II)                         | 2 Lbg. 9-10 u. 11-12                           |
| 60           | Cor I    | 1-3     | e <sup>2</sup> -e <sup>2</sup> -e <sup>2</sup> | d <sup>2</sup> -d <sup>2</sup> -d <sup>2</sup> |
| 61           | Cor I    | 1       | e <sup>2</sup>                                 | d <sup>2</sup>                                 |

|         |                            |         |  |  |
|---------|----------------------------|---------|--|--|
| 61      | Org                        | 2       | mit Strich                                     | ohne Strich                                    |
| 61      | Org                        |         | <i>p</i> auf 4                                 | <i>p</i> auf 3                                 |
| 69      | VI II                      |         | Lbg. 3-5 (→ VI I)                              | Lbg. 3-6                                       |
| 71      | Cor I                      | 2       | d <sup>2</sup>                                 | c <sup>2</sup>                                 |
| 72      | Vc/Cb                      | 2       | mit Strich                                     | ohne Strich                                    |
| 73      | Clar I                     | 3       |  |  |
| 74      | VII                        | 3       | g <sup>1</sup> /e <sup>2</sup> /c <sup>3</sup> | a <sup>1</sup> /e <sup>2</sup> /c <sup>3</sup> |
| 75      | Org                        | 1       | Tutti (→ Singstn.)                             | Solo   |
| 79      | Va I                       |         | <i>cresc.</i> auf 9                            | <i>cresc.</i> auf 12                           |
| 79      | B conc.                    |         | <i>cresc.</i> auf 3                            | <i>cresc.</i> auf 4                            |
| 80      | Va I/II                    | 11-16   | Stimmführung → T. 6                            | Stimmen vertauscht                             |
| 80      | Va II                      | 1-8     | mit Wellenlinie                                | ohne Wellenlinie                               |
| 80      | CA rip.                    | 2       | mit <i>f</i>                                   | ohne <i>f</i>                                  |
| 88      | B rip.                     | 2       | mit <i>p</i>                                   | ohne <i>p</i>                                  |
| 88-89   | Va II                      | 5-1     | mit Hbg.                                       | ohne Hbg.                                      |
| 89      | B rip.                     | 2       | mit <i>cresc.</i>                              | ohne <i>cresc.</i>                             |
| 93      | Clar II                    | 1       | h <sup>1</sup>                                 | c <sup>2</sup>                                 |
| 95      | Fag I/II                   |         | Lbg. 1-3 u. 5-7 (→ T. 97)                      | Lbg. 1-2 u. 5-6                                |
| 95      | Vc/Cb                      | 1       | Vc   | Violoncello solo                               |
| 96      | Va II                      | 2-3     | mit Lbg.                                       | ohne Lbg.                                      |
| 99-100  | Org                        |         | Lbg. je 1-4 u. 5-8                             | Lbg. je 1-3 u. 5-7                             |
| 100     | T conc.                    | 1       | d <sup>1</sup>                                 | c <sup>1</sup>                                 |
| 102     | VI I/II                    |         | <i>p</i> auf 3 (→ Ob I/II)                     | <i>p</i> auf 1                                 |
| 103     | VI II                      | 1-5 (6) | <br>(→ VI I, S u. T)                           |  |
| 104     | VI II                      |         | <i>p</i> auf 3 (→ VI I, Ob I/II)               | <i>p</i> auf 1                                 |
| 105     | Va II                      | 2-4     | mit Lbg.                                       | ohne Lbg.                                      |
| 108     | T conc.                    |         | Lbg. 1-4 (→ CA conc.)                          | Lbg. 2-4                                       |
| 109     | Org, Vc/Cb                 |         | <i>p</i> auf 2 (→ Va I/II)                     | <i>p</i> auf 5                                 |
| 111     | Org, Vc/Cb                 |         | <i>sf</i> auf 5 (→ VI I, Va I/II)              | <i>sf</i> auf 7                                |
| 112     | Va I                       | 5-8     | mit Wellenlinie                                | ohne Wellenlinie                               |
| 113     | Va I/II                    |         | <i>sf</i> auf 3 (→ Org, Vc/Cb)                 | <i>sf</i> auf 5                                |
| 114     | Va I                       | 1-4     | mit Wellenlinie                                | ohne Wellenlinie                               |
| 114     | Va I                       | 5-8     | mit Wellenlinie                                | ohne Wellenlinie                               |
| 117     | Va II                      | 1       | mit <i>ff</i>                                  | ohne <i>ff</i>                                 |
| 117     | S rip.                     |         | <i>f</i> auf 1                                 | <i>f</i> auf 2                                 |
| 118     | Va II                      | 2-3     | mit Lbg.                                       | ohne Lbg.                                      |
| 118-120 | CA rip.                    |         | ohne Hbg.                                      | mit Hbg.                                       |
| 119     | Va I/II                    |         | <i>p</i> auf 1 (→ Vc/Cb)                       | <i>p</i> auf 5                                 |
| 120-121 | Ob I                       |         | ohne Bg.                                       | mit Bg.  |
| 121     | Va II                      | 1       | mit <i>f</i>                                   | ohne <i>f</i>                                  |
| 129     | Va II                      | 3-4     | mit Lbg.                                       | ohne Lbg.                                      |
| 131     | CA conc.                   |         | Silbe „lei-“ auf 3                             | Silbe „lei-“ auf 4                             |
| 132     | Va I                       |         | 2 Lbg. 5-6 u. 7-8                              | 1 Lbg. 5-8                                     |
| 132     | S rip., B conc.<br>u. rip. |         | <i>f</i> auf 2                                 | <i>f</i> auf 1                                 |

|         |   |        |  |  |
|---------|---|--------|--|--|
| 134-135 | Ob I/II                                       |        | Lbg. T. 134, 2-4<br>(→ T. 53-54)             | Lbg. T. 134,2-135,1  |
| 134-135 | Cor I   |        | mit Hbg.                                     | ohne Hbg.  |
| 136     | Va II   | 3-4    | mit Lbg.                                     | ohne Lbg.  |
| 137-138 | Ob I  | 4-1    | ohne Hbg. (→ Ob II)                          | mit Hbg.   |
| 138     | Clar I/II,<br>Cor I/II,<br>Clno I/II,<br>Timp |        | ☉ auf 1 (→ übrige Stn.)                      | ☉ auf 2  |
| 139     | VI I  |        | 2 Lbg. 1-4 u. 5-8<br>(→ VI II)               | 1 Lbg. 1-8   |
| 139-144 | T conc. u. rip.                               |        | Textlg.: „eleison“ 2x<br>(→ CA, B)           | Textlg.: „eleison“ 1x  |
| 141     | Clar II                                       | 2      | c <sup>2</sup>                               | h <sup>1</sup>   |
| 142     | B rip.  | 1      | mit <b>f</b>                                 | ohne <b>f</b>  |
| 144     | Org   |        | <b>p</b> auf 4                               | <b>p</b> auf 3   |
| 148     | B   | 1 (-2) | ☉  |  |
| 150     | T conc. u. rip.                               | 1-2    | ohne Bg.                                     | mit Bg.  |
| 159     | Fag I   | 5      | g <sup>0</sup>                               | f <sup>0</sup>   |
| 160     | Va I/II, Org                                  |        | Lbg. 3-5 (→ Vc/Cb)                           | Lbg. 4-5   |
| 161     | Va I  | 3      | f <sup>1</sup>                               | e <sup>1</sup>   |
| 161     | Va I  | 4-5    | mit Lbg.                                     | ohne Lbg.  |
| 162     | Va I/II, B conc.<br>Org, Vc/Cb,               |        | <b>f</b> auf 2 (→ übrige Stn.)               | <b>f</b> auf 1   |
| 162     | B   |        | 2 Bg. 5-6 u. 7-8<br>(→ S, CA, T)             | 1 Bg. 5-8  |
| 163-165 | Ob II   |        | 2 Lbg.: 163, 2-4 u.<br>164, 2-4 (→ T. 53-54) | 1 Lbg.: 163, 2 - 165, 1  |
| 163-165 | Va I  |        | 2 Lbg. 163, 2-4<br>u. 164, 2-4               | 4 Lbg. 163, 2-3,<br>163, 4 - 164, 1,<br>164, 2-3 u.<br>164, 4 - 165, 1 |
| 170     | Clar II                                       | 2      | h <sup>1</sup>                               | c <sup>2</sup>   |
| 170-171 | Fag II  |        | Lbg. 170, 7 - 171, 1                         | Lbg. 171, 1-2  |
| 170     | Va I  | 11     | mit Strich                                   | ohne Strich  |
| 171     | Clar II                                       | 1      |  |  |
| 171     | CA  |        | <b>f</b> auf 3                               | <b>f</b> auf 2   |
| 171     | Org, Vc/Cb                                    |        | <b>f</b> auf 4 (→ Fag I/II)                  | <b>f</b> auf 3   |
| 172     | Ob II   | 3 (-4) |  |  |

*Gloria*

|       |         |        |                            |                  |
|-------|---------|--------|----------------------------|------------------|
| 2     | Va I    | 3-4    | mit Strichen               | ohne Striche     |
| 7-8   | Va I    | 2-1    | mit Hbg.                   | ohne Hbg.        |
| 9     | Vc/Cb   | 1      | Vc                         | Violoncello solo |
| 11-12 | Va I    | je 1-6 | mit Wellenlinie            | ohne Wellenlinie |
| 14    | Cor II  | 1      | mit <b>sf</b>              | ohne <b>sf</b>   |
| 17-18 | VI II   |        | Lbg. 1-3 (→ T. 15-16)      | Lbg. 2-3         |
| 19    | Va I/II | 1      | ohne Strich (→ übrige Str) | mit Strich       |

|         |                      |     |                                      |                                |
|---------|----------------------|-----|--------------------------------------|--------------------------------|
| 21      | Vc/Cb                | 1-2 | mit Strichen                         | ohne Striche                   |
| 23      | VI II                | 3   | g <sup>1</sup>                       | h <sup>1</sup>                 |
| 30      | Ob II                | 1   | g <sup>2</sup>                       | f <sup>2</sup>                 |
| 31      | Ob I/II              |     | Lbg. 1-3 (→ VI I/II)                 | Lbg. 1-2                       |
| 37      | Va I/II              |     | Lbg. 3-5                             | Lbg. 4-5                       |
| 40      | Ob II                | 1-2 |                                      |                                |
| 44      | Ob II                | 4-5 | ohne Lbg. (→ Ob I)                   | mit Lbg.                       |
| 45      | Org                  | 2   | mit Strich                           | ohne Strich                    |
| 54-55   | Va II                |     | mit Wellenlinie                      | ohne Wellenlinie               |
| 55      | Ob II                | 2   | e <sup>2</sup> (→ T. 10)             | c <sup>2</sup>                 |
| 56      | Ob II                | 2   | d <sup>2</sup> (→ T. 11)             | e <sup>2</sup>                 |
| 58      | Cor II               | 1   | mit <b>p</b>                         | ohne <b>p</b>                  |
| 69-73   | Fag I/II             |     | Lbg. endet auf 73, 1                 | Lbg. endet auf 72, 1           |
| 71      | Ob I                 |     | Lbg. 3-5 (→ Ob II)                   | Lbg. 4-5                       |
| 76      | Va I                 |     | mit Wellenlinie                      | ohne Wellenlinie               |
| 80      | Org                  |     | <i>cresc.</i> auf 4                  | <i>cresc.</i> auf 1            |
| 82      | Ob II                | 4   | d <sup>2</sup>                       | e <sup>2</sup>                 |
| 82      | VI I                 |     | 1 Lbg. 4-7 (→ VI II<br>u. ff. Takte) | 2 Lbg. 4-5 u. 6-7              |
| 86      | VI I                 | 3   | c <sup>2</sup> /a <sup>2</sup>       | h <sup>1</sup> /a <sup>2</sup> |
| 86      | Va I, S rip.,<br>Org |     | <b>f</b> auf 2 (→ übrige Stn.)       | <b>f</b> auf 1                 |
| 87      | Ob II                | 3   | g <sup>2</sup>                       | f <sup>2</sup>                 |
| 92      | Va II                | 5   | fis <sup>1</sup>                     | d <sup>1</sup>                 |
| 110     | Ob II                | 3   | e <sup>2</sup>                       | d <sup>2</sup>                 |
| 110     | VI I                 |     | Lbg. 2-3 (→ VI II)                   | Lbg. 1-2                       |
| 112     | Cor I                |     | <b>f</b> auf 2                       | <b>f</b> auf 3                 |
| 112     | Va I                 |     | <b>f</b> auf 1 (→ übrige Str)        | <b>f</b> auf 4                 |
| 112     | Va II                |     | <b>f</b> auf 1 (→ übrige Str)        | <b>f</b> auf 3                 |
| 115     | T conc.              | 1   | ohne Solo (hier<br>redundant!)       | mit Solo                       |
| 123     | Va I, Vc/Cb          |     | <i>cresc.</i> auf 4                  | <i>cresc.</i> auf 2            |
| 123     | Org                  |     | <i>cresc.</i> auf 4                  | <i>cresc.</i> auf 1            |
| 129     | Fag I/II, Va II      |     | <b>f</b> auf 2 (→ Org, Vc/Cb)        | <b>f</b> auf 1                 |
| 130     | B rip.               | 2   | mit <b>f</b>                         | ohne <b>f</b>                  |
| 132     | Va I                 | 1-3 | mit Lbg.                             | ohne Lbg.                      |
| 138-139 | CA                   | 1-1 | Textlg.: „in terra pax“<br>(→ B)     | Textlg.: „pax in terra“        |
| 139     | Ob II                | 2   | c <sup>2</sup> (→ VI II)             | e <sup>2</sup>                 |
| 139     | Clar I/II            |     | <b>f</b> auf 2                       | <b>f</b> auf 1                 |
| 141     | Va I                 | 2-3 | mit Strichen                         | ohne Striche                   |
| 141     | Org                  | 1-3 | mit Strichen                         | ohne Striche                   |

*Laudamus te*

|    |         |     |                |                |
|----|---------|-----|----------------|----------------|
| 7  | Va I    |     | <b>f</b> auf 1 | <b>f</b> auf 2 |
| 8  | Fag [I] | 3   | mit Strich     | ohne Strich    |
| 9  | Fl I    | 5-7 |                |                |
| 13 | Va I    |     | <b>f</b> auf 2 | <b>f</b> auf 1 |

|       |                          |     |                                 |                    |
|-------|--------------------------|-----|---------------------------------|--------------------|
| 14    | Va I, Org,<br>Vc/Cb      | 1-3 | mit Lbg. (→ VI I, Va II)        | ohne Lbg.          |
| 14    | Va II, Fag [I]           | 1-3 |                                 |                    |
| 14    | Va II, Fag [I]           |     | Lbg. 1-3                        | Lbg. 2-3           |
| 15    | Fag [I]                  |     | Lbg. 3-5                        | Lbg. 4-5           |
| 16    | Vc/Cb                    | 1-2 | mit Strichen                    | ohne Striche       |
| 16    | Org, Vc/Cb               | 3-5 | mit Lbg. (→ VI II)              | ohne Lbg.          |
| 17    | VI I                     | 1-8 |                                 |                    |
| 23    | VI II                    |     | Lbg. 2-4 (→ VI I)               | Lbg. 3-5           |
| 24-25 | Va II                    |     | ohne Hbg.                       | mit Hbg.           |
| 29    | Va II                    | 2   | e <sup>1</sup>                  | d <sup>1</sup>     |
| 37    | VI I/II, Va I/II,<br>Org |     | <b>f</b> auf 2 (→ Vc/Cb)        | <b>f</b> auf 1     |
| 39    | Va II                    | 1   | <b>f</b>                        | <b>sf</b>          |
| 40    | VI II, Va I/II           |     | <b>sf</b> auf 2 (→ übrige Str)  | <b>sf</b> auf 1    |
| 42    | VI II                    |     | Lbg. 1-3                        | Lbg. 2-3           |
| 42    | Va I/II                  |     | Lbg. 3-5 (→ Org, Vc/Cb)         | Lbg. 4-5           |
| 44    | Va II                    | 1   | mit Strich                      | ohne Strich        |
| 44    | Va II                    | 2-4 | mit Wellenlinie                 | ohne Wellenlinie   |
| 47    | Fl II                    |     | Lbg. 1-4 (→ T. 12)              | Lbg. 1-3           |
| 50    | Va I                     | 1   | mit <i>cresc.</i>               | ohne <i>cresc.</i> |
| 59    | Va I/II                  |     | <b>f</b> auf 3 (→ VI I/II, Org) | <b>f</b> auf 2     |
| 61    | Va I/II                  |     | <b>p</b> auf 7 (→ Vc/Cb, Org)   | <b>p</b> auf 6     |
| 64    | Va I/II                  |     | Lbg. 2-4 (→ VI II, Vc/Cb)       | Lbg. 1-4           |
| 74    | Org                      |     | <b>p</b> auf 2                  | <b>p</b> auf 3     |

*Domine Deus*

|    |        |     |  |  |
|----|--------|-----|--|--|
| 11 | Cor II | 5   |  |  |
| 12 | Cor I  | 1-2 |  |  |

*Quoniam*

|       |            |     |                                       |                    |
|-------|------------|-----|---------------------------------------|--------------------|
| 4     | Ob I       |     | Lbg. beginnt auf 3<br>(→ VI I: T. 16) | Lbg. beginnt auf 2 |
| 4     | Fag [I]    | 3   | g <sup>0</sup>                        | as <sup>0</sup>    |
| 13    | Vc/Cb      |     | <b>p</b> auf 1                        | <b>p</b> auf 3     |
| 18    | VI I       |     | Lbg. endet auf 3 (→ T. 6)             | Lbg. endet auf 2   |
| 20    | VI I       |     | 1. Lbg. 2-3 (→ VI II)                 | 1. Lbg. 1-3        |
| 23-24 | Cor I      |     | ohne Bg.                              | mit Bg.            |
| 25-26 | Ob II      | 5-1 | ohne Bg.                              | mit Bg.            |
| 27    | Org        |     | Lbg. 2-4 (→ Vc/Cb)                    | Lbg. 2-3           |
| 29    | Vc/Cb      |     | Lbg. beginnt auf 3<br>(→ T. 59)       | Lbg. beginnt auf 4 |
| 29-30 | Fag [I]    |     | Lbg. 29, 4 - 30, 1 (→ Org)            | Lbg. 29, 3-4       |
| 29-30 | Vc/Cb      |     | Lbg. 29, 4 - 30, 1                    | Lbg. 29, 3 - 30, 1 |
| 30    | VI II      |     | <b>p</b> auf 2 (→ VI I)               | <b>p</b> auf 3     |
| 34    | VI II      |     | <b>f</b> auf 5 (→ VI I)               | <b>f</b> auf 4     |
| 34    | Org, Vc/Cb |     | <b>f</b> auf 3 (→ übrige Stn.)        | <b>f</b> auf 4     |





|       |                              |     |                                     |                                 |
|-------|------------------------------|-----|-------------------------------------|---------------------------------|
| 34    | unbez. B in<br>T conc.       | 3   | mit <b>f</b>                        | ohne <b>f</b>                   |
| 39    | Va II                        | 1-8 | mit Wellenlinien                    | ohne Wellenlinien               |
| 43    | VI I                         |     | Lbg. endet auf 3 (→ VI II)          | Lbg. endet auf 2                |
| 43    | Org                          | 3   | Bez.: 6/8                           | Bez.: 5/8                       |
| 46    | VI II                        |     | Lbg. 1-2 (→ VI I)                   | Lbg. 1-3                        |
| 50    | VI II                        |     | <b>f</b> auf 1 (→ VI I)             | <b>f</b> auf 2                  |
| 50    | Va I/II, Org<br>Vc/Cb        |     | <b>f</b> auf 1 (→ VI I/II)          | <b>f</b> auf 3                  |
| 50    | unbez. B in<br>T conc.       |     | <b>f</b> auf 1                      | <b>f</b> auf 4                  |
| 54    | Va II                        | 2   | mit <i>cresc.</i>                   | ohne <i>cresc.</i>              |
| 55-56 | B                            |     | <b>f</b> auf 56, 1 (→ CA, T)        | <b>f</b> auf 55, 1              |
| 61    | unbez. B in<br>T conc.       | 2   | mit Strich                          | ohne Strich                     |
| 61-62 | Org, Vc/Cb                   | 4-1 | mit Lbg.<br>(→ unbez. B in T conc.) | ohne Lbg.                       |
| 64    | Fag [I]                      | 3   | <b>f</b> (→ übrige Stn.)            | <b>sf</b>                       |
| 64    | VI II                        |     | <b>f</b> auf 4 (→ VI I)             | <b>f</b> auf 5                  |
| 64    | Va I, unbez.<br>B in T conc. | 2   | mit <b>f</b>                        | ohne <b>f</b>                   |
| 65-66 | Va II                        |     | <b>p</b> auf 1, <b>sf</b> auf 2     | <b>sf</b> auf 1, <b>p</b> auf 2 |
| 66    | Va II                        | 1   | mit <b>p</b>                        | ohne <b>p</b>                   |
| 70    | Ob I                         |     | 2. Lbg. 6-7 (→ VI I)                | 2. Lbg. 5-7                     |

*Cum Sancto Spiritu*







|    |          |     |  |  |
|----|----------|-----|--|--|
| 12 | Fl II    |     | Lbg. beginnt auf 5 (→ Fl I)                    | Lbg. beginnt auf 6                             |
| 13 | Va I     | 2-3 | mit Lbg.                                       | ohne Lbg.                                      |
| 14 | Va I     | 1   | mit „obl.[igato]“                              | ohne „obl.“                                    |
| 16 | CA conc. | 1   | Textlg.: „-men“                                | ohne Text                                      |
| 26 | VI I     | 1   | f <sup>2</sup>                                 | fis <sup>2</sup>                               |
| 31 | Fl I     |     | Lbg. beginnt auf 4<br>(→ Fl II)                | Lbg. beginnt auf 5                             |
| 33 | Va I     | 1   | mit „obl.[igato]“                              | ohne „obl.“                                    |
| 38 | Vc/Cb    | 6   | mit Strich                                     | ohne Strich                                    |
| 42 | VI II    | 1   | g <sup>1</sup> /c <sup>2</sup> /e <sup>2</sup> | g <sup>1</sup> /h <sup>1</sup> /e <sup>2</sup> |

*Credo*

|     |         |     |                                  |                     |
|-----|---------|-----|----------------------------------|---------------------|
| 2   | VI I    | 1-2 | ohne Lbg.<br>(→ VI II, Ob, I/II) | mit Lbg.            |
| 2   | Va I    | 4-6 | mit Lbg.                         | ohne Lbg.           |
| 3   | Cor I   | 1   |                                  |                     |
| 6   | S rip.  | 4   | d <sup>2</sup>                   | e <sup>2</sup>      |
| 8-9 | Clno I  | 2-1 | ohne Bg.                         | mit Bg.             |
| 13  | Org     | 1   | mit Strich                       | ohne Strich         |
| 19  | VI I    |     | <i>cresc.</i> auf 4              | <i>cresc.</i> auf 1 |
| 31  | Va II   | 3   |                                  |                     |
| 43  | Va I/II | 1   |                                  |                     |



|       |   |     |   |  |
|-------|---|-----|---|--|
| 45    | CA conc.                                |     | Lbg. 1-4  | Lbg. 1-3   |
| 63    | Org                                     | 2-3 | ohne Striche  | mit Strichen <sup>1</sup>  |
| 74-75 | Ob II                                   |     | Lbg. 74, 4 - 75, 1<br>(→ T. 75, 4 - 76, 1)  | Lbg. 74, 4 - 74, 5   |
| 83    | Va I, Org                               | 5   | mit Strich  | ohne Strich  |
| 84    | Org                                     | 1   | mit Strich  | ohne Strich  |
| 86-87 | Va I/II                                 |     | <b>p</b> auf 86, 8<br>(→ Org, Vc/Cb)  | <b>p</b> auf 87, 1   |
| 87    | VI II                                   | 10  | g <sup>1</sup>  | ges <sup>1</sup>   |
| 88    | Va II                                   | 7-8 | mit Strichen<br>(→ übrige Stn.)   | ohne Striche   |
| 90    | B rip                                   | 6   |      |       |
| 93-94 | Ob I/II,<br>Fag I/II,<br>VI I/II, Vc/Cb |     | <i>mancando</i> auf 93, 5<br>(→ übrige Stn.)  | <i>mancando</i> auf 94, 1  |
| 94    | Cor II                                  | 4   | mit  | ohne  |

*Et resurrexit*

|        |                      |        |   |  |
|--------|----------------------|--------|---|--|
| 1 u. 3 | Vc/Cb                | je 1-2 | mit Strichen  | ohne Striche   |
| 5-7    | Vc/Cb                | je 1-2 | mit Strichen  | ohne Striche   |
| 11-12  | CA rip               | 3-2    | Textlg.: „scripturas“   | Textlg.: „secundum“  |
| 12     | Fag I/II             | 3-4    | dis <sup>0</sup>  | e <sup>0</sup>   |
| 16     | VI II                |        | 2. Lbg. 6-7 (→ VI I)  | 2. Lbg. 6-9  |
| 16     | Vc/Cb                | 1      | mit Strich  | ohne Strich  |
| 19     | VI II                |        | Lbg. 1-2 (→ VI I)   | Lbg. 1-3   |
| 21-22  | VI II                |        | 2. Lbg. 6-7 (→ T. 3)  | 2. Lbg. 6-9  |
| 23     | CA                   | 1      |      |       |
| 23     | T                    | 1      |      |       |
| 23     | B conc.              | 1-2    | mit Lbg.  | ohne Lbg.  |
| 26     | Fag I/II             | 3-5    | g <sup>0</sup> -g <sup>0</sup> -g <sup>0</sup>  | f <sup>0</sup> -f <sup>0</sup> -f <sup>0</sup>   |
| 37     | Va I/II              | 1      | <b>sf</b> (→ übrige Str)  | <b>f</b>   |
| 37     | Org                  |        | Lbg. 1-2 (→ VI I)   | Lbg. 1-3   |
| 37     | Vc/Cb                |        | Lbg. 1-2  | Lbg. 2-3   |
| 47-48  | Vc/Cb                | je 1-2 | mit Strichen  | ohne Striche   |
| 51     | VI I, Vc/Cb          |        | <b>p</b> auf 2 (→ VI II, Va I/II)   | <b>p</b> auf 1   |
| 55     | VI II, Vc/Cb,<br>Org |        | Lbg. 2-3<br>(→ VI I, Va I/II)   | Lbg. 1-3   |
| 70     | VI II                |        | Lbg. 1-3 (→ VI I, Va II)  | Lbg. 1-2   |
| 70     | Va I                 |        | Lbg. 1-3  | Lbg. 2-3   |
| 70-71  | Org, Vc/Cb           |        | <b>p</b> auf 71, 1  | <b>p</b> auf 70, 3   |
| 73     | Org, Vc/Cb           |        | <b>f</b> auf 2  | <b>f</b> auf 1   |
| 73-74  | Org, Vc/Cb           |        | <b>p</b> auf 74, 1  | <b>p</b> auf 73, 3   |
| 93     | CA rip.              | 1      | mit <i>mancando</i>   | ohne <i>mancando</i>   |
| 95     | T rip                | 1      | mit  | ohne  |

<sup>1</sup> Obgleich der Kopist der Sätze *Credo* bis *Dona nobis pacem* anstelle der Striche durchweg Punkte notiert, wird aus Gründen einer einheitlichen Systematik in der Ausgabe der Strich als Artikulationszeichen beibehalten (vgl. dazu auch S. 180). Analog wird auch der Begriff „Punkt“, der an den entsprechenden Stellen in der Rubrik „Quelle“ eigentlich stehen müßte, durch den Begriff „Strich“ ersetzt.

*Et vitam*

|       |                 |        |  |   |
|-------|-----------------|--------|--|---|
| 10    | VI II           | 4      | g <sup>1</sup>   | h <sup>1</sup>  |
| 13    | Ob II, VI II    | 1      | c <sup>2</sup>   | h <sup>1</sup>  |
| 16    | Vc/Cb           | 1      | mit Strich   | ohne Strich   |
| 18    | VI II           | 2-3    | d <sup>2</sup> -c <sup>2</sup>   | c <sup>2</sup> -d <sup>2</sup>  |
| 26    | Va I            | 3      | mit <i>poco f</i>  | ohne <i>poco f</i>  |
| 28    | Va I            | 3      | mit <b>ff</b>  | ohne <b>ff</b>  |
| 35    | CA rip.         | 6      | cis <sup>1</sup>   | c <sup>1</sup>  |
| 36    | Org             | 2      | 3. Bez.: 2 / #4  | 3. Bez.: #2 / #4  |
| 36-37 | Va II           | 3-1    | mit Hbg.   | ohne Hbg.   |
| 37    | Org, Vc/Cb      |        | <b>f</b> auf 3 (→ übrige Stn.)   | <b>f</b> auf 1  |
| 42    | T conc. u. rip. | 1      | d <sup>1</sup>   | c <sup>1</sup>  |
| 43    | Fag II          | 7 (-8) |  (→ Org, Vc/Cb) |  |
| 54    | T conc. u. rip. |        | Lbg. 4-6   | Lbg. 5-6  |
| 55    | Va II           | 5      | f <sup>1</sup>   | e <sup>1</sup>  |

*Sanctus*

|       |         |     |                                  |                        |
|-------|---------|-----|----------------------------------|------------------------|
| 1     | T conc. |     | Bg. 2-4 (→ CA)                   | Bg. 3-4                |
| 1     | Vc/Cb   | 1-2 | mit Lbg.                         | ohne Lbg.              |
| 3     | Va I    | 5-6 | mit Strichen                     | ohne Striche           |
| 4     | B rip.  | 2-3 | mit Bg.                          | ohne Bg.               |
| 5-6   | CA      |     | 1 Bg. 5, 1 - 6, 2<br>(→ T conc.) | 2 Bg. 5, 1-2 u. 6, 1-2 |
| 5-6   | B       |     | Bg. 5, 1 - 6, 2 (→ T conc.)      | Bg. 5, 2 - 6, 1        |
| 6     | Vc/Cb   | 13  | mit Strich                       | ohne Strich            |
| 7     | CA rip. | 3   | es <sup>1</sup>                  | e <sup>1</sup>         |
| 8     | Ob II   | 3   | c <sup>2</sup>                   | b <sup>1</sup>         |
| 9     | Org     | 3   | mit <b>p</b>                     | ohne <b>p</b>          |
| 10-11 | VI I    |     | Lbg. 10, 1 - 11, 1 (→ VI II)     | Lbg. 10, 1 - 10, 2     |
| 15    | VI I    |     | 2. Lbg. 6-8 (→ VI II)            | 2. Lbg. 7-8            |

*Agnus Dei*

|    |        |        |                |                 |
|----|--------|--------|----------------|-----------------|
| 11 | VI II  | 2      | c <sup>2</sup> | b <sup>1</sup>  |
| 11 | VI II  | 4 u. 8 | a <sup>1</sup> | as <sup>1</sup> |
| 11 | B rip. |        | Lbg. 3-5       | Lbg. 4-5        |

*Dona nobis*

|       |        |        |                                |                                |
|-------|--------|--------|--------------------------------|--------------------------------|
| 5     | Va I   | 1      | mit <i>coll' arco</i>          | ohne <i>coll' arco</i>         |
| 16    | Vc/Cb  | 1 u. 5 | mit Strich                     | ohne Strich                    |
| 46-48 | Vc/Cb  |        | mit Hbg.                       | ohne Hbg.                      |
| 48    | Clno I | 8-9    | f <sup>2</sup> -e <sup>2</sup> | g <sup>2</sup> -f <sup>2</sup> |
| 50    | Org    | 5      | mit Strich                     | ohne Strich                    |
| 51    | Vc/Cb  | 1      | mit <b>f</b>                   | ohne <b>f</b>                  |
| 52    | Ob I   | 1      | ohne Strich (→ Ob II)          | mit Strich                     |
| 52    | Org    | 3      | mit Strich                     | ohne Strich                    |

## Abbraviaturen

### 1. Allgemein

|            |                                  |                  |                                   |
|------------|----------------------------------|------------------|-----------------------------------|
| Abb.       | Abbildung                        | MGG              | Musik in Geschichte und Gegenwart |
| Anh.       | Anhang                           | Ms. / Mss.       | Manuskript / Manuskripte          |
| Anm.       | Anmerkung                        | mschr.           | maschinenschriftlich              |
| Aufl.      | Auflage                          | obl.             | obligat                           |
| Bd. / Bde. | Band / Bände                     | op. cit.         | opere citato                      |
| Bez.       | Bezifferung                      | orig.            | original                          |
| bez.       | beziffert                        | p.               | pagina                            |
| Bg.        | Bogen                            | Part.            | Partitur                          |
| Bl.        | Blatt                            | r (hochgestellt) | recto                             |
| col.       | colonne                          | S.               | Seite                             |
| DDT        | Denkmäler Deutscher Tonkunst     | s.               | siehe                             |
| Diss.      | Dissertation                     | sc.              | scilicet                          |
| DTB        | Denkmäler der Tonkunst in Bayern | Sign.            | Signatur                          |
| ed.        | edited                           | Sp.              | Spalte                            |
| éd.        | édité(e)                         | St. / Stn.       | Stimme / Stimmen                  |
| f. / ff.   | folgende                         | T.               | Takt                              |
| fol.       | Folio                            | Textlg.          | Textlegung                        |
| Hbg.       | Haltebogen                       | unbez.           | unbeziffert                       |
| hg.        | herausgegeben                    | unis.            | unisono                           |
| Hs. / Hss. | Handschrift / Handschriften      | v (hochgestellt) | verso                             |
| hs.        | handschriftlich                  | vgl.             | vergleiche                        |
| ibid.      | ibidem (ebenda)                  | vol.             | volume                            |
| ill.       | illustration                     | Vschr.           | Vorschlagsnote(n)                 |
| Jg.        | Jahrgang                         | WZ               | Wasserzeichen                     |
| Jh.        | Jahrhundert                      | Z.               | Zeile                             |
| krit.      | kritisch                         | z.T.             | zum Teil                          |
| Lbg.       | Legatobogen                      | zit.             | zitiert                           |
| mes.       | measure                          | →                | angehängen an                     |

### 2. Besetzung

|             |                         |          |                   |
|-------------|-------------------------|----------|-------------------|
| A           | Alto                    | Ob       | Oboe / Oboi       |
| B           | Basso                   | Org      | Organo            |
| B.c.        | Basso continuo          | rip.     | ripieno           |
| bez. B      | bezifferter Baß         | S        | Soprano           |
| CA          | Contr' Alto             | Str      | Streicher         |
| Cb          | Contrabasso             | T        | Tenore            |
| Clar        | Clarinetto / Clarinetti | Timp     | Timpani           |
| Clno / Clni | Clarino / Clarini       | Tr       | Tromba / Trombe   |
| conc.       | concertato, concertante | unbez. B | unbezifferter Baß |
| Cor         | Corno / Corni           | Va       | Viola             |
| Fag         | Fagotto / Fagotti       | Vc       | Violoncello       |
| Fl          | Flauto / Flauti         | VI / Vli | Violino / Violini |

