

Wolfgang Amadeus
MOZART

Quis te comprehendat

KV-Anh. 110

Motette eines unbekanntem Bearbeiters (um 1820) nach dem
3. Satz der Bläuserserenade KV 361 („Gran Partita“)
per Coro SATB, 2 Corni, Violino solo, 2 Violini, Viola, Organo solo e Bassi (Violoncello/Contrabbasso,
Organo)

herausgegeben von/edited by Armin Kircher

Partitur / Full score



Carus 51.361

Vorwort

Das von Ludwig Ritter von Köchel zusammengestellte Verzeichnis der Kompositionen von Wolfgang Amadeus Mozart listet im Anhang B „Übertragungen und Bearbeitungen von fremder Hand“ auf¹. Es handelt sich dabei um Werke, die auf originale Kompositionen Mozarts zurückgehen. Dazu zählen zahlreiche Parodien für den kirchlichen Gebrauch. Liturgische und religiöse Texte wurden Vokal- und Instrumentalwerken unterlegt, ohne deren musikalische Substanz und Struktur nennenswert zu verändern. Die Voraussetzung für die musikalische Kontrafaktur, einer im Barock beliebten Kompositionspraxis, war dadurch gegeben, dass es keine eindeutige und strenge Abgrenzung von geistlicher und weltlicher Musik gab, denn „erst durch die Einbeziehung in den sakralen, also kultusgebundenen Kontext kann die an sich profane Musik gewissermaßen „konsekriert“ werden“.² Mozart selbst bediente sich des Parodieverfahrens und arbeitete seine unvollendet gebliebene c-Moll-Messe KV 427 im Auftrag der Wiener Tonkünstlergesellschaft in das Oratorium *Davide penitente* KV 469 um. Die italienischen Textparaphrasierungen der Psalmen Davids stammen wahrscheinlich von Mozarts Librettisten Lorenzo da Ponte.

Großer Beliebtheit erfreuten sich im 19. Jahrhundert die Bearbeitungen von Arien und Chören aus Opern und Oratorien bekannter Komponisten. Die Opern Mozarts, die zusammen mit seiner Instrumentalmusik die frühe Mozart-Verehrung bewirkten, waren eine Fundgrube für geistliche Arrangements von musikalischen Liebhabern und verkaufstüchtigen Verlegern. Erhalten blieben mehrere „Zauberflöten-Messen“, eine „Cosi-fan-tutte-Messe“ sowie eine Vielzahl geistlicher Parodien von Chören und Arien aus den Opern *La Clemenza di Tito*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Don Giovanni* sowie der Schauspielmusik zu *Thamos, König in Ägypten*³. Eine Sonderstellung nehmen die deutschen Textunterlegungen von Sätzen aus Mozarts lateinischen kirchenmusikalischen Werken ein, die zu Kantaten zusammengestellt und umfunktioniert wurden⁴.

Obwohl bereits drei Jahrzehnte nach Mozarts Tod fast zwei Drittel seines Gesamtwerks in Druckausgaben vorlag, fehlten darunter zum überwiegenden Teil seine kirchenmusikalischen Werke in ihrer Originalgestalt. Die Rezeption und das verbreitete Bild der Kirchenmusik

¹ L. Ritter v. Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*, achte Auflage, Wiesbaden 1983, S 771 ff.

² D. Holland, „Seyn sie nicht gar zu andächtig ...“, Mozart und die katholische Kirchenmusik“, in: *Mozart und die geistliche Musik*, Symposiumsbericht 1991 der Brixner Initiative Musik und Kirche, Brixen 1992, S. 90.

³ Siehe beispielsweise *Drei geistliche Hymnen nach den Chören aus der Schauspielmusik zu „Thamos, König in Ägypten“*, Stuttgart 1994 (CV 40.032).

⁴ Eine umfangreiche Auflistung von Mozart-Bearbeitungen findet sich in K. G. Fellerer, *Die Kirchenmusik W. A. Mozarts*, Laaber 1985, S 156 ff.

⁵ W. Krisch, „Mozarts Kirchenmusik im Licht der Kirchenmusiktheorie des 19. Jahrhunderts“, in: H. Schütze (Hg.), *Mozarts Kirchenmusik*, Freiburg 1992, S 73 ff.

⁶ Diabelli verwendet für seine Druckauflage die selben Druckplatten wie sie Artaria verwendet hat.

⁷ Diese Textübertragung ist nebenstehend wiedergegeben.

Mozarts war im 19. Jahrhundert nicht unwesentlich von Bearbeitungen und Mozart unterschobenen geistlichen Werken geprägt. Die Mozartbegeisterung der Zeit stand im Gegensatz zu einer umfassenden liturgischen und kirchenmusikalischen Reformbewegung, die sich unter dem Schlagwort des „Verfalls der Kirchenmusik“ gegen alles weltliche und opernhafte in der liturgischen Musik wandte. Des Caecilianismus lehnte deshalb auch Mozarts Kirchenmusik weitgehend ab⁵.

Für die Motette *Quis te comprehendat*, KV-Anhang 110, dient das *Adagio* aus Mozarts Bläuserserenade KV 361, der „Gran Partita“, als Vorlage. Die Bearbeitung des Instrumentalsatzes und die Hinzufügung eines vierstimmigen Chorsatzes ist als ein gelungenes Beispiel der Praxis der Parodie zu bewerten und hebt sich von vielen minder qualitativen Arbeiten der Zeit ab. Wie bei den meisten Bearbeitungen ist der Autor unbekannt, der sensible Umgang mit dem Original lässt allerdings auf einen begabten Musiker schließen. Die charakteristischen Begleitfiguren wurden den Streichern übertragen, melodische Funktionen übernehmen die Solovioline und die konzertierende Orgel. Der homophone Chorsatz, dessen lateinischer Text eine religiöse Dichtung mit lobpreisendem Inhalt ohne konkrete liturgische Zuordnung darstellt, basiert auf der harmonischen Substanz des Werkes. Die Vokalstimmen folgen dem Gerüst des instrumentalen Begleitsatzes und füllen diesen kompakt aus.

Während in der Druckausgabe im Verlag Artaria aus dem Jahr 1825 nur der lateinische Text unterlegt ist, findet sich in der Titelaufgabe⁶ bei Diabelli aus dem Jahr 1833 zusätzlich eine deutsche Textübertragung⁷, die in der Neuausgabe der Motette keine Berücksichtigung fand. Neben diesen beiden Wiener Druckausgaben führt das Köchel-Verzeichnis im Anhang B zu KV 370a (361) eine weitere Ausgabe bei Falckenberg in Koblenz an. Handschriftliche Überlieferungen werden im Moraské museum in Brünn und in der Benediktinerabtei Michaelbeuern bei Salzburg verwahrt.

Salzburg, Dezember 2004

Armin Kircher

Quis te comprehendat

Quis te comprehendat, te, Altissime, te, qui eras, qui es et qui eris, me, quam felicem, qui te meum esse patrem corde credere et te, te appellare possum. Cherubim, Seraphim omnes chori angelorum hymnum laeti cantate Patri optimo. Hymnum nostrum vestro conjungimus.

Wer kann deine Größe fassen, du höchster Herr der Welten. Du, des Walten währst in Ewigkeit. Du, den uns hochbeglückten Söhnen des Staubes Lieb und Glaube Vater nennen. Ihr Cherubim und Seraphim und all ihr heiligen Engelschöre preiset freudig im Hochgesang seine Vaterhuld. Und voll Demut stimmen wir dann in eure Jubel ein.

Foreword

The catalog of compositions by Wolfgang Amadeus Mozart assembled by Ludwig Ritter von Köchel includes under *Anhang B* (Appendix B) "Transcriptions and arrangements by another hand."¹ These pieces are works based on original compositions by Mozart. Many of them are "parodies" for church use. Liturgical and other religious words were fitted to vocal and instrumental works without greatly altering their musical substance and structure. This practice, which had been employed widely during the Baroque age, had as its basis the theory that there was no clear and strict difference between sacred and secular music, because "only by its use in a sacred context, related to religious rites, can music which is in itself profane be, as it were, "consecrated."² Mozart himself employed the practice of parody, adapting his incomplete Mass in C minor K. 427, in response to a commission from the Vienna Tonkünstlergesellschaft, as the oratorio *Davide penitente*, K. 469. The Italian paraphrases of the psalms of David are probably by Mozart's librettist Lorenzo da Ponte.

Arrangements of arias and choruses from operas and oratorios by well-known composers were very popular during the 19th century. His operas, which together with his instrumental works were the basis for the early admiration of Mozart, were a rich source of material for sacred arrangements by musical amateurs and publishers keen to make a profit. Several "Zauberflöte" Masses still exist, along with a "Cosi fan tutte" Mass and numerous sacred parodies of choruses and arias from the operas *La Clemenza di Tito*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Don Giovanni*, and the incidental music to *Thamos, König in Ägypten*.³ In a category of their own are German translations of Mozart's Latin church works, put together as cantatas for new purposes.⁴

Although almost two thirds of all Mozart's works had been published within thirty years of his death, the majority of his church works had not then appeared in their original form. During the 19th century the generally-held view of Mozart's church music was colored, not insignificantly, by arrangements and by works wrongly attributed to him. The enthusiasm for Mozart ran counter to attempts to reform the liturgy and church music, whose spokesmen attacked

as the "corruption of church music" everything of a secular and operatic nature in liturgical music. Thus the Cecilian Movement largely rejected Mozart's church music.⁵

The motet *Quis te comprehendat*, K-Anhang 110, is based on the *Adagio* in Mozart's Wind Serenade K. 361, the "Gran Partita." The arrangement of this instrumental movement with the addition of a four-part choir deserves to be regarded as a successful example of the practice of parody, on a higher level than many less accomplished arrangements of the period. As in most of those cases the identity of the arranger is unknown, but his sensitive treatment of the original points to a gifted musician. Characteristic accompanying figures are given to the strings, while the solo violin and the organ appear melodically. The homophonic choral setting, whose Latin words are a religious song of praise with no specific liturgical connection, is based on the works harmonic substance. The vocal parts follow the framework and compactly fill out the accompanying instrumental writing.

Whereas this arrangement was issued by the publisher Artaria in 1825 only the Latin words were set, a reprint with a new title page, published by Diabelli in 1833,⁶ included German words,⁷ which are not included in the new edition of the motet. In addition to the two Viennese editions the Köchel-Verzeichnis mentions in *Anhang B*, as K. 370a (361), a further publication by Falckenberg in Koblenz. Manuscript sources are preserved at the Moraské Museum in Brno and in the Benedictine Abbey of Michaelbeuern, near Salzburg.

Salzburg, December 2004

Armin Kircher
Translation: John Coombs

Quis te comprehendat

Who can comprehend your greatness, Highest, who was, who is and who will be.
From my heart I, most fortunate, can believe in you, who are the Father, and can call on you.
Cherubim, seraphim and all you holy throngs of angels praise the Father on High,
in a hymn of joy. We join with you in our hymn of praise.

¹ L. Ritter v. Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*, eighth edition, Wiesbaden, 1983, p. 771 ff.

² D. Holland, "'Seyn sie nicht gar zu andächtig ...', Mozart und die katholische Kirchenmusik", in: *Mozart und die geistliche Musik*, Symposium report, 1991, of the Brixner Initiative Musik und Kirche, Brixen, 1992, p. 90.

³ See, for example, *Drei geistliche Hymnen nach den Chören aus der Schauspielmusik zu "Thamos, König in Ägypten"*, Stuttgart, 1994 (CV 40.032).

⁴ A comprehensive survey of Mozart arrangements is to be found in K. G. Fellerer, *Die Kirchenmusik W. A. Mozarts*, Laaber, 1985, p. 156 ff.

⁵ W. Krisch, "Mozarts Kirchenmusik im Licht der Kirchenmusiktheorie des 19. Jahrhunderts", in: H. Schütze (ed.), *Mozarts Kirchenmusik*, Freiburg, 1992, p. 73 ff.

⁶ For his edition Diabelli used the same printing plates which Artaria had used.

⁷ See p. 2 for the German translation from the Diabelli edition (1833).

Avant-propos

L'appendice B du catalogue des compositions de Wolfgang Amadeus Mozart dressé par Ludwig Ritter von Köchel contient une liste des « Transcriptions et arrangements de main étrangère »¹. Il s'agit d'œuvres inspirées par des compositions originales de Mozart. Parmi lesquelles de nombreuses parodies pour l'usage ecclésiastique. Des textes liturgiques et religieux ont été placés sur des œuvres vocales et instrumentales sans modifier de manière significative leur substance et leur structure musicale. La contrafacture musicale, pratique de composition appréciée à l'époque baroque, reposait sur le principe qu'il n'existait pas de séparation nette et rigoureuse entre la musique religieuse et la musique profane, car « la musique profane en soi ne peut être en quelque sorte « consacrée » que par son intégration dans le contexte sacré, lié à au culte »². Mozart lui-même avait eu recours au procédé de la parodie en remaniant, à la demande de la Tonkünstersozietät de Vienne, sa messe en ut majeur K. 427 demeurée inachevée pour en tirer l'oratorio *Davide penitente* KV 469. Les paraphrases italiennes des Psaumes de David sont vraisemblablement dues au librettiste de Mozart Lorenzo da Ponte.

Les arrangements d'airs et de chœurs extraits d'opéras et d'oratorios de compositeurs célèbres étaient fort appréciés au XIX^e siècle. Les opéras de Mozart, qui participèrent avec la musique instrumentale du compositeur au culte mozartien dès ses débuts, livrèrent aux amateurs de musique et aux éditeurs entreprenants une abondante matière pour les arrangements spirituels. On conserve ainsi plusieurs « Messes d'après *Flûte enchantée* », une « Messe d'après *Così fan tutte* » ainsi qu'un grand nombre de parodies spirituelles de chœurs et d'airs extraits de *La Clémence de Titus* , de *L'Enlèvement au sérail* , de *Don Juan* , ainsi que de la musique de scène pour *Thamos, roi d'Égypte* ³. Les parodies des œuvres religieuses de Mozart consistant à substituer au texte latin un texte allemand pour en faire des cantates, et destinant ainsi ces œuvres à un nouvel usage, occupent une place à part.⁴

Bien que près de trente ans après la mort de Mozart, presque les deux tiers de son œuvre aient été publiés, la majeure partie de sa musique d'église était demeurée inédite, du moins sous sa

forme originale. La réception et l'image que l'on avait de la musique religieuse de Mozart au XIX^e siècle était largement marquée par les arrangements et les œuvres spirituelles qu'on lui attribuait. L'enthousiasme de cette époque pour Mozart jurait au demeurant avec le mouvement de réforme qui, visant la liturgie et la musique religieuse, se dressait, au nom de la « décadence de la musique d'église », contre tout élément profane dans la musique liturgique. C'est pourquoi le Cécilianisme récusait-il assez vigoureusement la musique d'église de Mozart⁵.

Le motet *Quis te comprehendat* , K.-Anhang 110, est tiré de l' *Adagio* de la Sérénade K. 361, dite « Gran Partita », pour instruments à vent. L'arrangement de la texture instrumentale et l'ajout d'une partie chorale à quatre voix apparaissent comme un exemple réussi de la pratique de la parodie et se détachent nettement de bon nombre de réalisations de moindre qualité de la même époque. Comme pour la plupart des arrangements, l'auteur est inconnu, mais le traitement raffiné de l'original suggère qu'il est l'œuvre d'un musicien talentueux. Le motif d'accompagnement caractéristique a été confié aux violons tandis que le violon solo et l'orgue concertant assurent la fonction mélodique. La partie chorale, homophonique, sur un texte poétique religieux en latin, de caractère laudatif mais détaché de toute circonstance liturgique, repose sur la substance harmonique de l'œuvre. Les parties vocales épousent la structure de l'accompagnement instrumental et le remplissent de manière compacte.

Tandis que l'édition imprimée par Artaria en 1825 ne comporte que le texte latin, la réimpression⁶ d'Artaria de 1833 comporte également une paraphrase allemande⁷ qui n'a pas été prise en considération pour la réédition du motet. Outre ces deux éditions viennoises, le catalogue Köchel signale également dans l'Appendice B, à l'entrée K. 370a (361), une autre édition parue chez Falckenberg à Coblenz. Des copies manuscrites sont conservées au Moraské museum à Brno, et à l'abbaye bénédictine de Michaelbeuern près de Salzbourg.

Salzbourg, décembre 2004
Traduction : C. Henri Meyer

Armin Kircher

Quis te comprehendat

Qui peut te comprendre par l'esprit, toi, le Très-haut, qui étais, qui es et qui seras.
Quel bonheur de pouvoir croire en mon cœur que tu es mon père et de t'appeler ainsi.
Chérubins et séraphins, et vous, tous les chœurs d'anges, élevez dans l'agresse un hymne à notre Père de bonté. Nous joignons notre hymne au vôtre.

¹ L. Ritter v. Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts* , 8^e éd., Wiesbaden, 1983, p. 771 ss.

² D. Holland, « « Seyn sie nicht gar zu andächtig ...? » », Mozart und die katholische Kirchenmusik », in : *Mozart und die geistliche Musik* , Symposionsbericht 1991 der Brixner Initiative Musik und Kirche, Brixen 1992, p. 90.

³ Voir, par exemple, *Drei geistliche Hymnen nach den Chören aus der Schauspielmusik zu « Thamos, König in Ägypten »* , Stuttgart, 1994 (CV 40.032).

⁴ On trouvera une importante liste d'arrangements d'œuvres de Mozart dans K. G. Fellerer, *Die Kirchenmusik W. A. Mozarts* , Laaber, 1985, p. 156 ss.

⁵ W. Krisch, « Mozarts Kirchenmusik im Licht der Kirchenmusiktheorie des 19. Jahrhunderts », in: H. Schützeichel (éd.), *Mozarts Kirchenmusik* , Fribourg, 1992, p. 73 ss.

⁶ Diabelli avait utilisé pour son édition les mêmes plaques qu'Artaria.

⁷ Voir p. 2.

Quis te comprehendat

Motette nach dem 3. Satz aus der Bläuserserenade KV 361 (Gran Partita)

Wolfgang Amadeus Mozart

Unbekannter Bearbeiter

Adagio

Corno I, II in Es

Violino solo

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Quis te com-pre-hen-dat,

Quis te com-pre-hen-dat,

Quis te com-pre-hen-dat,

Quis te com-pre-hen-dat,

Quis te com-pre-hen-dat,

f *p* *fp* *p*

Solo

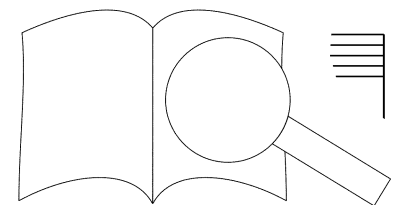
p *legato* *fp* *p*

6 5 6 6 7



© 2011 Carus-Verlag
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

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



edited by Armin Kircher
Generalbassaussetzung von Paul Horn

f te, *p* te, Al - tis - ras, qui es - et qui e - - ris,

f te, *p* te, - te, qui e - ras, qui es - et qui e - - ris,

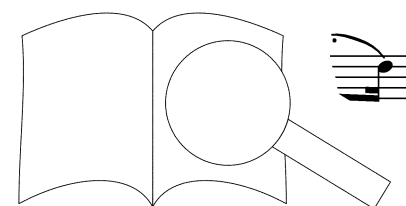
f te, *m* ne, - te, te, qui e - ras, qui es et qui e - - ris,

- si - me, *f* te, - te, qui e - ras, qui es - et qui e

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

PROBEPARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



me, m. *cresc.* - cem, qui te me-um es-se pa - trem

fe - li - cem, qui te me-um es-se pa - trem

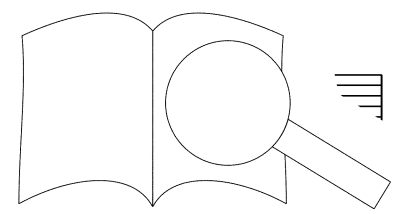
me, quam *esc.* *sfz* *sotto voce* fe - li - cem, qui te me-um es-se pa - trem

me, quam fe - li - cem, qui te me-um

tr

PROBEPARTITUR

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



cor - de cre - de-re et te, re - sum.

cor - de cre - de-re re pos - - - sum.

cor - de cre - ap - pel-la - re pos - - - sum.

cor - r- te, te ap - pel-la - re pos - - - sum.

unis.

PROBEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

PROBEN
Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

ossia Cor II

Solo

Musical score for instruments including strings and woodwinds. The score features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *sfz*, *fp*, and *p*. A section for 'ossia Cor II' is indicated at the top right.

Vocal staves with lyrics. The lyrics are: lae - ti can - ta - - - te Pa - - - mo. lae - ti can - ta - - - o - - - pti - mo. lae - ti can - ta - - - tri o - - - pti - mo. lac - - - ra - - - tri o - - - pti - mo.

Musical score for instruments including strings and woodwinds. The score features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *fp* and *p*. A magnifying glass icon is present on the right side.

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

PROBEPARTITUR Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

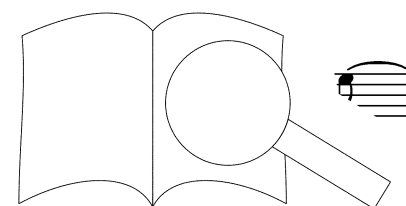
The image shows a musical score for page 29. It includes a piano part with a complex rhythmic accompaniment and a violin part with melodic lines. A large, diagonal watermark 'PROBE PARTIEN FÜR' is overlaid across the score. Below the watermark, there is a smaller watermark: 'Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag'. The piano part features several measures of sixteenth-note patterns. The violin part has a melodic line with some slurs and accents. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Musical score for the first system, including piano and violin parts. The piano part features a complex rhythmic pattern with slurs and accents. The violin part has long, sustained notes with dynamic markings of *f* and *p*.

Vocal score with lyrics in German and Latin. The lyrics are: "Hy - mnu. hy - - - mnum", "strum ve - stro, hy - mnum no - strum,", "strum ve - - stro, hy - mnum no-strum,", "Hy - mnum no - strum ve - stro, hy - r".

Musical score for the second system, including piano and violin parts. The piano part continues with rhythmic patterns and slurs. The violin part has sustained notes with dynamic markings of *fp*, *f*, and *p*.

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



String parts (Violin I, Violin II, Viola, Cello/Double Bass) with dynamics *f* and *decresc.*

Piano accompaniment (Right and Left Hand) with complex rhythmic patterns.

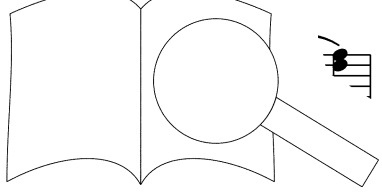
no-strum, hy-mnum no - strum ve - stro, jun - gi - mus.

hy-mnum no-strum ve - stro, - strum con - jun - gi - mus.

hy - mnum no - stro, no - strum con - jun - gi - mus.

hy-m stro, ve - stro, no - strum con - jun - gi - mus.

String parts and piano accompaniment.



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

p *p* *p*

p *pp* *pp*

Hy-mnum no-strum ve - stro con - jun-gi-mus, hy-n- con-jun - gi-mus.

p *pp*

Hy-mnum no-strum ve - stro con - jun-gi-mus, con-jun - gi-mus.

p *pp*

Hy-mnum no-strum ve - stro con - jun-gi-mus, con-jun - gi-mus.

p *pp*

Hy-mnum no-strum ve - stro con - jun-gi-mus, con-jun - gi-mus.

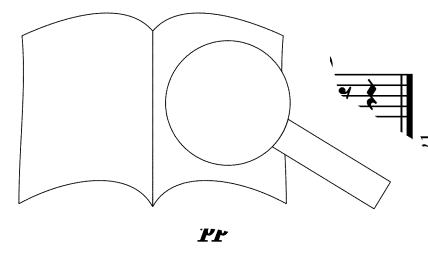
p *pp*

p *pp*

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

PROBENPARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Kritischer Bericht

I. Die Quelle

Stimmendruck, bestehend aus 12 Einzelstimmen, erschienen 1833 beim Wiener Verlag Diabelli. Orgelstimme mit Titelblatt, Aufschrift: „CHOR I (Quis te comprehendat) | für | 4 Singstimmen, | Violin Solo, Violin 1^{mo}, Violin 2^{do}, Viola, | 2 Horn in Es, Orgel Solo und Contra Baß, | von | W. A. MOZART. | WIEN, | bei | A. Diabelli und Comp. | [Verlagsnummer:] 4723. Graben N^o 1133. Pr: f 1.30 x Conv. Mz“

Der Stimmendruck ist eine Neuauflage der Erstaufgabe bei Artaria/Wien aus dem Jahr 1825; teilweise sind noch Reste der alten Plattennummer „784“ erkennbar.

Folgende Stimmen sind überliefert (die Auflistung nennt die originale Überschrift und die Schlüsselung, falls letztere in der Neuauflage geändert wurde):

„CHORO. SOPRANO.“, Sopranschlüssel, 1 Seite, Plattennummer „D. et C. N^o 4723.“

„CHORO. ALTO.“, Altschlüssel, 1 Seite, Plattennummer „D. et C. N^o 4723.“

„CHORO. TENORE.“, Tenorschlüssel, 1 Seite, Plattennummer „D. et C. N^o 4723.“

„CHORO. BASSO.“, 1 Seite, Plattennummer „D. et C. N^o 4723.“

„CHORO. CORNO I^{mo} in Es.“, ½ Seite, Plattennummer „M. A. 784.“

„CHORO. CORNO II^{do} in Es.“, ½ Seite, Plattennummer „D. et C. N^o 4723.“

Beide Hornstimmen sind zusammen auf einer Seite gedruckt. Deshalb stehen noch die alte Plattennummer.

„CHORO. VIOLINO SOLO.“, 1 Seite, Plattennummer „D. et C. N^o 4723.“

„CHORO. VIOLINO PRIMO.“, 1 Seite, Plattennummer „D. et C. N^o 4723.“

„CHORO. VIOLINO II^{do}.“, 1 Seite, Plattennummer „D. et C. N^o 4723.“

„CHORO. VIOLE.“, 1 Seite, Plattennummer „D. et C. N^o 4723.“

„CHORO. VIOLONCELLO et CONTRA=BASSO.“, 1 Seite, Plattennummer „D. et C. N^o 4723.“

„CHORO. ORGANO. SOLO.“ [bzw. nicht], 2 Notenseiten, Seite 4 vacat), Plattennummer „D. et C. N^o 4723.“

Die beiden Druckausgaben unterscheiden sich durch die Hinzufügung eines deutschen Textes nach dem Vorbild der Orgelstimme. Die Silbentrennung des Textes folgt dem Sopran; die Silbentrennung des Soprans ist in beiden Ausgaben unterschiedlich.

Die beiden Druckausgaben unterscheiden sich hinsichtlich Schlüsselung, der Balkung, der Halsung und der Schreibweise von Beischriften (in der Quelle sind die Beischriften für S: für Solo) der heutigen Editionspraxis wieder. Ergänzungen sind soweit möglich in den Noten selbst diakritisch kenntlich gemacht.

(ergänzte Bögen und dyn. Gabeln durch Strichelung, ergänzte Beischriften wie „decresc.“ durch Kursivsatz) oder nachgewiesen.

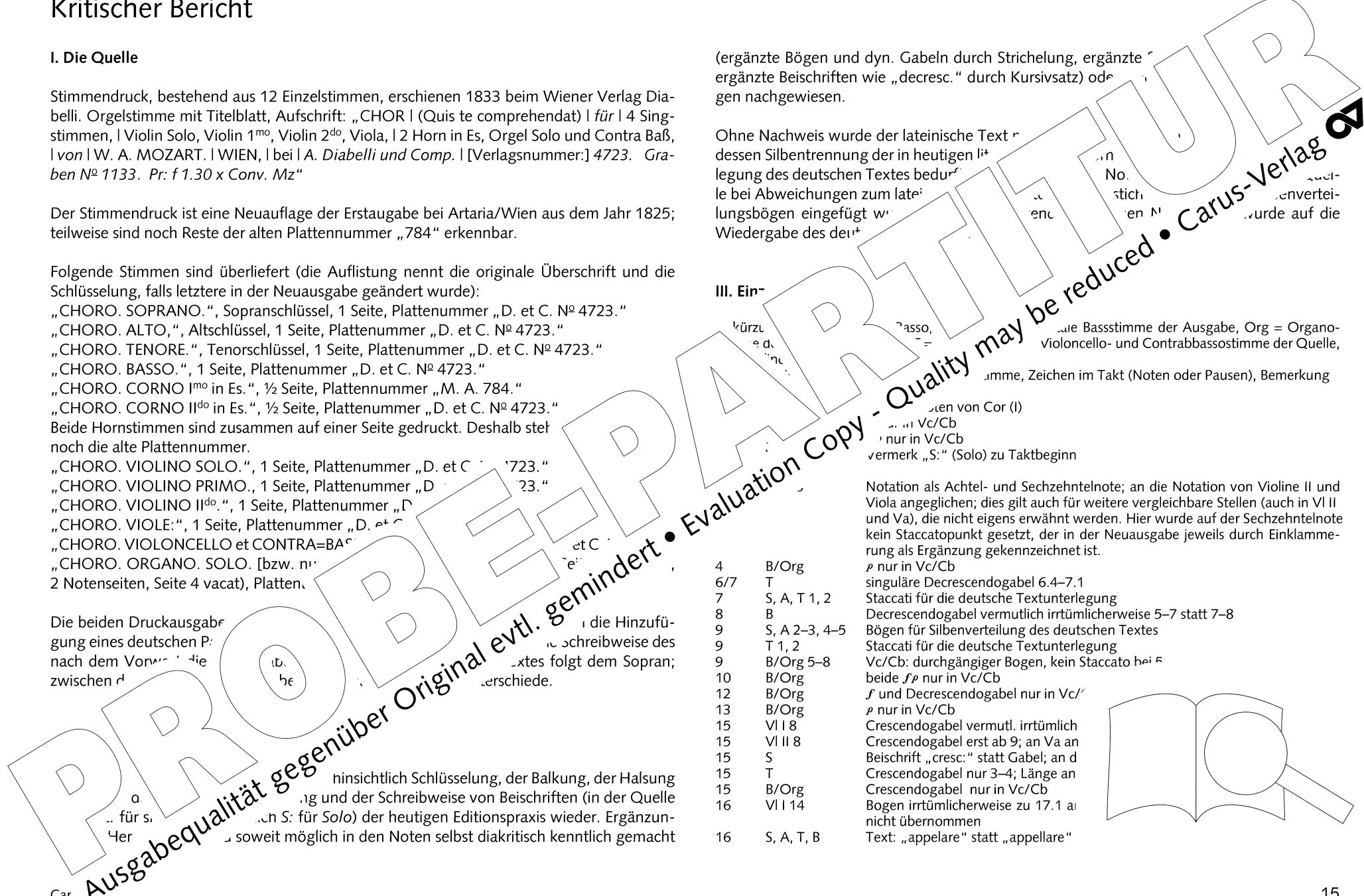
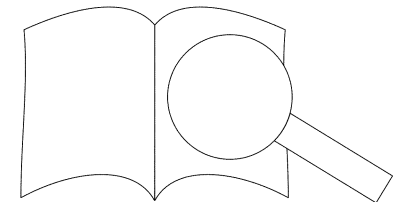
Ohne Nachweis wurde der lateinische Text in der Neuauflage dessen Silbentrennung der in heutigen Editionen üblichen Silbentrennung des deutschen Textes bedient. Die Silbentrennung bei Abweichungen zum lateinischen Text wurde durch die Wiedergabe des deutschen Textes in der Neuauflage auf die Silbentrennung des deutschen Textes übertragen.

III. Einzelheiten

- 4 B/Org
- 6/7 T
- 7 S, A, T 1, 2
- 8 B
- 9 S, A 2-3, 4-5
- 9 T 1, 2
- 9 B/Org 5-8
- 10 B/Org
- 12 B/Org
- 13 B/Org
- 15 VI I 8
- 15 VI II 8
- 15 S
- 15 T
- 15 B/Org
- 16 VI I 14
- 16 S, A, T, B

Notation als Achtel- und Sechzehntelnote; an die Notation von Violine II und Viola angeglichen; dies gilt auch für weitere vergleichbare Stellen (auch in VI II und Va), die nicht eigens erwähnt werden. Hier wurde auf der Sechzehntelnote kein Staccatopunkt gesetzt, der in der Neuauflage jeweils durch Einklammerung als Ergänzung gekennzeichnet ist.

- p* nur in Vc/Cb
- singuläre Decrescendogabel 6.4–7.1
- Staccati für die deutsche Textunterlegung
- Decrescendogabel vermutlich irrtümlicherweise 5–7 statt 7–8
- Bögen für Silbentrennung des deutschen Textes
- Staccati für die deutsche Textunterlegung
- Vc/Cb: durchgängiger Bogen, kein Staccato
- beide *f* nur in Vc/Cb
- f* und Decrescendogabel nur in Vc/Cb
- p* nur in Vc/Cb
- Crescendogabel vermutl. irrtümlich
- Crescendogabel erst ab 9; an Va an Beischrift „cresc.“ statt Gabel; an d Crescendogabel nur 3–4; Länge an Crescendogabel nur in Vc/Cb
- Bogen irrtümlicherweise zu 17.1 an nicht übernommen
- Text: „appellare“ statt „appellare“



17	Va 6	Bogen irrtümlicherweise bis 7
17	B/Org	Org: <i>f</i> statt <i>mf</i>
18	VI II 1	<i>p</i> erst auf 2; an VI I und Va angepasst
18	B/Org	Decrescendogabel nur in Vc/Cb
19	B/Org 5–8	Vc/Cb: durchgängiger Bogen 1–8
24	VI I	Decrescendogabel nur bis 9
24	B/Org	Crescendo- und Decrescendogabel nur in Vc/Cb
25/26	B/Org	beide <i>f</i> <i>p</i> nur in Vc/Cb
26	S, T	Beischrift „delesc.“ statt Gabel; an die anderen Singstimmen angepasst
27	Cor II	Ossia-Version gibt Stichnoten in der VI I wieder und wird vom Hrsg. empfohlen
28	B/Org	<i>p</i> nur in Vc/Cb
33	B/Org	<i>f</i> <i>p</i> nur in Vc/Cb
34	B/Org	beide <i>f</i> <i>p</i> nur in Vc/Cb
36	B/Org	<i>f</i> und Decrescendogabel nur in Vc/Cb
37	B/Org	<i>p</i> nur in Vc/Cb
39	VI II 9	Crescendogabel erst ab 10
39	S	Beischrift „cresc.“ statt Gabel; an die anderen Singstimmen angepasst
39	B/Org	Crescendogabel nur in Vc/Cb
40	B/Org	<i>f</i> nur in Vc/Cb; Org: Artikulationszeichen bei 8 Strich
41	VI II 3	Beischrift „delesc.“; durch Gabel analog VI I und Va ersetzt
42	Cor I 8	<i>p</i> nur in Cor II
42	B/Org	<i>p</i> nur in Vc/Cb; Staccati nur in Org
43	Cor II 2	Staccato nur in Cor I
43	Cor II 8–10	irrtümlich als durch Haltebogen verbundene Sechzehntel- und Achtel-
45	B/Org	<i>p</i> nur in Vc/Cb

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

Material vor:
 ... (CV 51.361/03),
 ... solo/Violino I (CV 51.361/11),
 ... (CV 51.361/13), Bassi (CV 51.361/14),

