

Wolfgang Amadeus
MOZART

Vesperae solennes de Confessore
KV 339

per Soli (SATB), Coro (SATB)
2 Clarini, Timpani, 2 Violini e Basso continuo
(Violoncello/Fagotto/Contrabbasso, Organo)
3 Tromboni ad libitum

Neuausgabe auf der Grundlage der autographen Partitur
New edition based on the autograph score

herausgegeben von/edited by
Wolfgang Horn

Stuttgarter Mozart-Ausgaben
Urtext

Partitur / Full score



Carus 40.059

Inhalt / Contents

Vorwort / Foreword / Avant-propos	III
Faksimiles / Facsimiles	VI
1. Dixit Dominus (Psalm 109) Soli SATB e Coro SATB	1
2. Confitebor (Psalm 110) Soli e Coro	16
3. Beatus vir (Psalm 111) Soli e Coro	29
4. Laudate pueri (Psalm 112) Coro	47
5. Laudate Dominum (Psalm 116) Soprano solo e Coro	58
6. Magnificat Soli e Coro	67
Kritischer Bericht	83

Zu diesem Werk ist das folgende Aufführungsmaterial erhältlich:
Partitur (Carus 40.059), Studienpartitur (Carus 40.059/07), Klavierauszug (Carus 40.059/03),
Chorpartitur (Carus 40.059/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 40.059/19).

CD-Einspielungen mit dem Estonian Philharmonic Chamber Choir und dem Tallinn Chamber Orchestra
unter der Leitung von Tõnu Kaljuste (Carus 83.316) sowie mit dem Staatsopernchor Dresden
und der Staatskapelle Dresden unter der Leitung von Sir Charles Mackerras (Carus 83.249) sind erhältlich.

The following performance material is available:
full score (Carus 40.059), study score (Carus 40.059/07), vocal score (Carus 40.059/03),
choral score (Carus 40.059/05), complete orchestral material (Carus 40.059/19).

Available on CDs, performed by the Estonian Philharmonic Chamber Choir and the
Tallinn Chamber Orchestra under the direction of Tõnu Kaljuste (Carus 83.316) or the Staatsopernchor
Dresden and the Staatskapelle Dresden under the direction of Sir Charles Mackerras (Carus 83.249).

Vorwort

Die autographe Partitur von Mozarts *Vesperae solennes de Confessore* KV 339 trägt den eigenhändigen Datumsvermerk: „Salisburgo Anno 1780.“ Das Autograph, auf dem die vorliegende Ausgabe beruht, wird heute in Krakau aufbewahrt. Die Salzburger Zeit von Januar 1779 bis November 1780, die eine bittere Vorgeschichte und ein unschönes Ende hatte, muss Mozart als einen Tiefpunkt seines Lebens empfunden haben. Ein Gesuch um mehrmonatigen Urlaub für eine Konzertreise im Jahre 1777 war vom Salzburger Erzbischof Hieronymus abgelehnt worden. Die Folge davon war ein Entlassungsgesuch des erzürnten Mozart, dem der Erzbischof am 28. August 1777 entsprach. Mozart brach am 23. September 1777 mit seiner Mutter zu einer Reise nach Paris auf. Nirgends konnte er eine Anstellung erlangen, auch nicht in Mannheim, wo er vom 30. Oktober 1778 bis zum 14. März des folgenden Jahres weilte. Dort verliebte er sich in Aloysia Weber, musste aber nach Paris weiterreisen, wo am 3. Juli 1778 seine Mutter starb. Die Rückreise führte Mozart Ende 1778 nach München. Aloysia Weber war dort als Sängerin mittlerweile zu hohem Ansehen gelangt, und Mozart war nicht mehr interessant für sie. Zudem drängte der Vater, den der Tod der Mutter in der Fremde schmerzlich getroffen hatte, massiv zur Rückkehr nach Salzburg. Mozart musste, was ihm unendlich schwer gefallen sein mag, im Januar 1779 beim Salzburger Erzbischof Hieronymus Graf Colloredo förmlich um eine neuerliche Anstellung, diesmal als Organist, bitten. Diese letzte, unter demütigenden Umständen eröffnete Phase von Mozarts Tätigkeit in Salzburger Diensten endete mit einer lautstarken Auseinandersetzung zwischen Mozart und dem in Wien weilenden Erzbischof Colloredo, die mit Mozarts Hinauswurf endete. Mit grimmiger Ironie schildert Mozart in einem Brief an den Vater vom 9. Mai 1781 die Ereignisse; seine Entlassung deutet er als Befreiung aus unerträglichen Verhältnissen: „Ich bin noch ganz voll der Galle! (...) Ich bin nicht mehr so unglücklich, in Salzburgerischen diensten zu seyn“.¹

In Mozarts letzten Salzburger Jahren 1779 und 1780 sind die beiden Vesperkompositionen KV 321 und KV 339 entstanden. Von Mozarts vielfältigem Verdruss ist der Musik dieser Vespere nichts anzumerken. Mit großer Konzentration hat sich der Komponist seiner Aufgabe gewidmet, und der vorletzte Teil der Vesper KV 339, „Laudate Dominum“ (Ps. 116), hat ihn zu einer getragenen Kantilene inspiriert, die zum unvergänglichen Erbe der klassischen Musik gehört.

Eine „musikalische Vesper“ besteht in der Regel aus der Vertonung der (gemäß dem nicht-monastischen Ritus) fünf Psalmen und des Canticum „Magnificat“. Zu verschiedenen Anlässen ist die Psalmenfolge verschieden, wobei die Anzahl der sogenannten „Formulare“ begrenzt ist. Die beiden Vespere Mozarts folgen dem Formular der Bekennervesper („*Vesperae de Confessore*“); der Name „*Vesperae de Dominica*“ („Sonntagsvesper“) für KV 321 ist nicht authentisch und führt in die Irre. Karl Gustav Fellerer und Felix Schroeder haben den Sachverhalt klargestellt und präzisiert.² Bei der Bekennervesper werden zusätzlich die „*Vesperae de Confessore non Pontifice*“ („für einen Bekenner, der nicht Bischof war“) und die „*Vesperae de Confessore Pontifice*“ („für einen Bekenner, der Bischof war“) unterschieden. An hohen Kirchenfesten werden jeweils zwei Vespere gefeiert: die erste Vesper am Vorabend und die zweite Vesper am Nachmittag oder Abend des Festes. Das Formular, dem die beiden Mozartvespere KV 321 und 339 folgen (Ps. 109–112, 116, Magnificat), gehört zu den beiden Vespere des Festes „de Confessore non Pontifice“ und zur ersten Vesper „de Confessore Pontifice“.³ Das von Mozart zweimal vertonte Formular der „*Vesperae de Confessore*“ war besonders „attraktiv“, weil seine

Geltung keineswegs auf die „Bekennerrfeste“ beschränkt war. Es galt daneben auch für beide Vespere an Epiphania und Himmelfahrt, ferner für die jeweils erste Vesper an Weihnachten, Pfingsten, Trinitatis und für weitere Gelegenheiten.

Zu den üblichen Verfahrensweisen in Vesperkompositionen des 18. Jahrhunderts gehört die Verwendung von Trompeten und Pauken im einleitenden „Dixit Dominus“ und im abschließenden „Magnificat“ und die Verwendung des „stile antico“ für den Psalm „Laudate pueri Dominum“. Auch der Rückgriff der die Stücke jeweils beschließenden kleinen Doxologie („Gloria Patri“ bis „saeculorum. Amen“) auf den Satzanfang ist weit verbreitet.

Bemerkenswert ist, dass offenbar bereits Mozart selbst den Grundstein für die konzertante Aufführung der von Haus aus liturgischen Musik gelegt hat. Denn in einem Brief aus Wien vom 12. März 1783 bittet er seinen Vater u. a. um die Partituren seiner beiden Vespere, damit sie in einem der für die Vollendung des Wiener klassischen Stils so wichtigen Konzerte (oder „musikalischen Übungen“) im Hause des Barons Gottfried van Swieten aufgeführt werden konnten: „mit dieser gelegenheit könnten sie mir wohl noch was mitschicken. – zum beyspiell; meine Messen in Partitur – meine 2 Vespere in Partitur – daß ist alles nur, um es dem [sic] B: van suiten hören zu lassen. – er singt den Discant, ich den alt I: und spiele zugleich :I Starzer den Tenor – der Junge Teyber aus italien den Baß. (...) ich bitte sie erfreuen sie unsere Sonntägliche Musikalische Übung *bald* mit etwas“.⁴

Der Herausgeber und der Verlag danken der Biblioteka Jagiellońska, Krakau, für Überlassung der Quellen in Kopie und die freundlich erteilte Genehmigung der Edition sowie des Faksimileabdrucks mehrerer Seiten.

Erlangen, im Herbst 2000

Wolfgang Horn

¹ Wilhelm A. Bauer, Otto Erich Deutsch, *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, Band III: 1780–1786, Kassel u. a. 1987, Brief Nr. 592, S. 110.

² Vgl. *Neue Mozart-Ausgabe I/2/2*, Vorwort, S. VIII f.; genaue bibliographische Angabe in Teil II des Kritischen Berichts, „Zur Edition“.

³ Die Psalmfolge der „*Vesperae de Dominica*“ lautet dagegen: Ps. 109–112 und Ps. 113 („In exitu Israel“), während die Psalmfolge für die zweite Vesper „de Confessore Pontifice“ aus den Psalmen 109–112 und 131 („Memento Domine David“) besteht; den Abschluss bildet jeweils das „Magnificat“.

⁴ *Mozart. Briefe ...*, Band III, Brief Nr. 731, S. 259).

Foreword

The autograph score of Mozart's "Vesperae solennes de Confessore" KV 339 is dated in his own hand "Salisburgo Anno 1780." That autograph, on which this edition is based, is now kept at Krakow. Mozart must have experienced the period which he spent at Salzburg between January 1779 and November 1780, which had been preceded by a time of bitter disappointment and which ended on a violently discordant note as a low point of his life. A request which he had made for several months' leave to make a concert tour in 1777 was turned down by the Archbishop of Salzburg, Hieronymus Colloredo. The enraged Mozart offered his resignation, which the Archbishop accepted on the 28th August 1777. On the 23rd September 1777 Mozart left with his mother for a journey to Paris. He failed to obtain a position in any of the cities which they visited, including Mannheim, where they stayed from the 30th October 1777 until the 14th March of the following year. In Mannheim Mozart fell in love with Aloisia Weber, but he had to go on to Paris. There, on the 3rd July 1778, his mother died. The return journey took Mozart to Munich at the end of 1778. Meanwhile Aloisia Weber had acquired a high reputation as a singer, but she had lost all interest in Mozart. His father, whose wife's death far away had been a terrible blow, urged him forcibly to return to Salzburg, and in January 1779 Mozart was compelled, greatly against his own wishes, to apply to the Archbishop of Salzburg, Hieronymus Count Colloredo, for a new position, this time as organist. This last phase of Mozart's activity at Salzburg, which opened under humiliating circumstances, ended with a violent quarrel between him and Archbishop Colloredo, who was then staying in Vienna, resulting in Mozart's instant dismissal. With grim irony Mozart described the event in a letter sent to his father on the 9th May 1781; he depicted his dismissal as liberation from an unbearable situation: "I am still full of fury! (...). I am no longer so unfortunate as to be in Salzburg service."¹

It was during Mozart's last years at Salzburg, 1779 and 1780, that he composed the two sets of Vespers, KV 321 and KV 339. The music of these Vespers gives no indication of Mozart's many grounds for annoyance at that time. With supreme concentration he devoted himself to his task, and the penultimate movement of the Vespers KV 339, "Laudate Dominum" (Psalm 116) inspired him to create an exquisite melody which is part of the undying heritage of classical music.

A "musical setting of Vespers" generally consists (in accordance with the non-monastic rite) of five psalms and the canticle "Magnificat." The choice of psalms differs for different occasions, although the number of so-called "formulae" is limited. Mozart's two Vesper compositions follow the pattern for Vespers of a confessor ("Vesperae de Confessore"); the title "Vesperae de Dominica" ("Sunday Vespers") for KV 321 is not authentic, and is misleading. Karl Gustav Fellerer and Felix Schroeder have explained and clarified the circumstances with respect to this fact.² Within the designation "Vespers of a confessor" there is also a differentiation between the "Vesperae de Confessore non Pontifice" ("for a confessor who was not a bishop") and the "Vesperae de Confessore Pontifice" ("for a confessor who was a bishop"). Usually, on high feast days two vespers are celebrated: the first vesper was celebrated on the evening before the feast day and the second vesper was celebrated on the afternoon or evening of the feast day. The form, which the two Mozart Vespers KV 321 and 339 follow (Psalm 109–112, 116, "Magnificat"), belong to both the vespers for the feast of a "confessor who was not a bishop" and to the first vesper for the feast of a "confessor who was a bishop."³ The fact that Mozart set both forms of the "Vesperae de Confessore" was especially

"attractive," because its acceptance was not restricted to the feasts of the confession. It was also valid for both vespers for the feasts of Epiphany and Ascension, and in addition for the first Vesper service of Christmas, Whitsun, Trinity and other occasions.

It was customary in 18th-century settings of Vespers to use trumpets and timpani in the introductory "Dixit Dominus" and the concluding "Magnificat," and to compose the psalm "Laudate pueri Dominum" in the strict "stile antico." It was also common practice to return to the music of the beginning of the movement for settings of the short doxology ("Gloria Patri" to "saeculorum. Amen") which concludes each section.

It is a noteworthy fact that evidently Mozart himself laid the foundation stone for concert performances of what he had composed as liturgical music, because in a letter sent from Vienna on the 12th March 1783 he asked his father to send him, among other things, the scores of his two sets of Vespers. This was so that they could be performed at one of the concerts (or "musical exercises") at the house of Baron van Swieten, events which were of great importance to the perfecting of the Viennese classical style. "On this occasion you could perhaps send me some more things – for example, my Masses in score, my 2 Vespers in score – only so that Baron van Swieten can hear them – he sings the treble part, I the alto (and also play), Starzer the tenor, young Teyber from Italy the bass. (...) Please enliven our Sunday musical exercises with something soon."³

The editor and publishers wish to thank the Biblioteka Jagiellońska, Krakow, for supplying a copy of the source material, and for kindly granting permission for this edition to be published, including the facsimile print.

Erlangen, autumn 2000
Translation: John Coombs

Wolfgang Horn

¹ Wilhelm A. Bauer, Otto Erich Deutsch, *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Complete edition, Vol. III: 1780–1786, Kassel, etc., 1987, letter No. 592, p. 100.

² See *Neue Mozart-Ausgabe*, I/2/2, Foreword, p. VIII.; precise bibliographical information is available in Part 2 of the Critical Report, "Zur Edition."

³ On the other hand, the psalm sequence of the "Vesperae de Dominica" is: Psalm 109–112 and Psalm 113 ("In exitu Israel"), whereas the psalm sequence for the second vesper "de Confessore Pontifice" consists of Psalm 109–112 and 131 ("Memento Domine David"); the "Magnificat" usually concludes the sequence.

⁴ *Mozart. Briefe ...*, Vol. III, letter No. 731, p. 259.

Avant-propos

La partition autographe des « Vêpres Solennelles de Mozart » KV 339 porte la date, également autographe, de « Salisburgo Anno 1780 ». Le manuscrit sur lequel repose la présente édition est actuellement conservée à Cracovie. Pour Mozart, cette période salzbourgeoise, comprise entre janvier 1779 et novembre 1780, qui procédait d'une préhistoire amère et qui connut une fin sans grand éclat, fut sans doute l'une des plus sombres de son existence. En 1777, l'archevêque de Salzbourg Hieronymus avait refusé au compositeur l'autorisation d'entreprendre d'une tournée de concerts de plusieurs mois. La colère dicta à Mozart d'offrir sa démission que l'archevêque accepta le 28 août 1777. Le 23 septembre 1777 Mozart entreprit en compagnie de sa mère le voyage de Paris. Ses efforts pour obtenir ici ou là un emploi demeurèrent infructueux, pas même à Mannheim où il résida du 30 octobre 1778 jusqu'au 14 mars de l'année suivante. C'est là toutefois qu'il s'éprit d'Aloysia Weber, mais dut toutefois poursuivre sa route vers Paris. C'est là que mourut sa mère, le 3 juillet 1778. Le voyage de retour ramena Mozart à Munich vers la fin de cette même année. Entre temps, Aloysia Weber s'était taillé une belle réputation de cantatrice et Mozart ne présentait plus guère d'intérêt à ses yeux. En outre, son père, bouleversé par la mort, à l'étranger, de son épouse, avait sommé son fils de le rejoindre à Salzbourg. Mozart s'en acquitta à regret et dut, en janvier 1779, solliciter un nouvel emploi, cette fois-ci d'organiste, auprès de l'archevêque de Salzbourg, Hieronymus comte Colloredo. Cette dernière phase de l'activité salzbourgeoise de Mozart, engagée dans des circonstances humiliantes, s'acheva par un vif différend entre le compositeur et l'archevêque Colloredo, alors qu'il séjournait à Vienne. Mozart fut congédié. Dans une lettre du 9 mai 1781 et avec une mordante ironie, Mozart rapporta les événements à son père : « Je suis encore rempli de colère ! (...) Je n'ai plus le malheur d'être au service de Salzbourg ».¹

Les deux mises en musique des vêpres KV 321 et KV 339 furent composées lors des deux dernières années salzbourgeoises du compositeur, en 1779 et 1780. L'amertume de Mozart ne transparaît à aucun endroit de ces œuvres. Mozart s'est consacré à sa tâche avec la plus grande concentration et l'avant-dernière partie des Vêpres KV 339, « Laudate Dominum » (Ps. 116), lui a inspiré une majestueuse cantilène qui compte parmi les immortels chef-d'œuvres de la musique classique.

Des « vêpres en musique » se composent en général d'une mise en musique des cinq psaumes (du rite séculier) et du cantique du « Magnificat ». La série des psaumes varie en fonction des circonstances bien que les « formulaires » disponibles soient en nombre limité. Les deux Vêpres de Mozart empruntent le formulaire des Vêpres des Confesseurs (« Vesperae de Confessore »); le nom de « Vesperae de Dominica » (Vêpres du Dimanche) attaché au KV 321 n'est pas authentique et prête à confusion. Karl Gustav Fellerer et Felix Schroeder ont éclairci ce point.² Quant aux Vêpres des Confesseurs, on distingue en outre les « Vesperae de Confessore non Pontifice » (« d'un confesseur qui n'était pas un évêque ») des « Vesperae de Confessore Pontifice » (« d'un confesseur qui était évêque »). Les fêtes solennelles comportent deux vêpres: les Premières vêpres, célébrées la veille, et les secondes, célébrées l'après-midi ou le soir de la fête. Les deux Vêpres de Mozart KV 321 et 339 adoptent le formulaire des deux Vêpres de la fête « de Confessore non Pontifice » et des Premières vêpres « de Confessore Pontifice » qui prévoit les psaumes 109–112, 116 et le « Magnificat ».³ Le formulaire des Vêpres des Confesseurs mis deux fois en musique par Mozart était d'autant plus « séduisant » qu'il n'était nullement limité aux fêtes des Confesseurs. Il servait également

pour les deux vêpres de l'Épiphanie et de l'Ascension et, en outre, pour les Premières vêpres de Noël, de Pentecôte, de la Trinité et de quelques autres fêtes solennelles.

Parmi les procédés volontiers mis en œuvre dans la composition de vêpres au XVIII^e siècle, signalons l'utilisation de trompettes et de timbales dans le « Dixit Dominus » initial et dans le « Magnificat », mais aussi l'emploi du « stile antico » pour le psaume « Laudate pueri Dominum ». De même, le recours de la musique au début du mouvement à la petite doxologie (« Gloria Patri » ... « saeculorum. Amen ») est largement répandu dans la conclusion de chacune des pièces.

On remarquera que Mozart semble avoir lui-même largement contribué à promouvoir l'exécution en concert de ce type de musique, originellement réservée à un usage liturgique. En effet, dans une lettre du 12 mars 1783, Mozart demande à son père de lui faire parvenir les partitions de ses deux Vêpres afin qu'elles puissent être exécutées dans la demeure du baron Gottfried van Swieten dans le cadre de ces concerts (ou de ces « exercices musicaux ») qui contribuèrent tant à la consécration du style classique viennois : « par la même occasion, vous pourriez également joindre à votre envoi quelque chose – par exemple mes Messes en partition, mes deux Vêpres en partition – tout cela simplement pour le donner à entendre au [sic] B. van Suieten – il chante le soprano, moi l'alto I: et je joue en même temps : I Starzer le ténor – le jeune Teyber d'Italie fait la basse. (...) je vous en prie, envoyez-nous *bientôt* quelque chose pour notre exercice musical dominical ».³

L'éditeur et la maison d'édition remercient la Biblioteka Jagiellońska, Cracovie, d'avoir mis à leur disposition une copie des sources et d'avoir autorisé la présente édition et les reproductions fac-similées.

Erlangen, automne 2000
Traduction : C. Henri Meyer

Wolfgang Horn

¹ Wilhelm A. Bauer, Otto Erich Deutsch, *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Edition complète, vol. III : 1780–1786, lettre n° 592, p. 110.

² Cf. *Neue Mozart-Ausgabe*, I/2/2, Préface, p. VII et s. ; références bibliographiques précises dans la seconde partie de l'apparat critique, „Zur Edition“.

³ Les « Vesperae de Dominica » utilisent en revanche les psaumes 109 à 112, le psaume 113 (« In exitu Israel ») tandis que les psaumes 109–112 et 131 (« Memento Domine David ») sont chantés lors des Secondes vêpres « de Confessore Pontifice ». Chacune des vêpres conclut par un « Magnificat ».

⁴ *Mozart. Briefe...*, vol. III, lettre n° 731, p. 259.

N. 16 Vesperae solennes de Confessore

De Wolfgang Amadeo Mozart
 Salzburgh Anno 1780.

Alc. vivace

Dixit

figura
 2/2

Violini

Violoncelli

Organo

Canto

Alto

Tenore

Basso

Organo

Basso

Alc. vivace.

27.

K. 339

~~Handwritten musical score for the first page of 'Vesperae solennes de Confessore' by Mozart, showing a crossed-out section of the score. The score includes staves for Violini, Violoncelli, Organo, Canto, Alto, Tenore, Basso, and Organo/Basso. The title 'N. 16 Vesperae solennes de Confessore' is written at the top left, and 'De Wolfgang Amadeo Mozart Salzburgh Anno 1780.' is at the top right. The tempo 'Alc. vivace' is marked at the beginning and end. The word 'Dixit' is written in a large, bold font across the top. There are handwritten annotations like 'figura 2/2' and 'K. 339'.~~

Abb. 1: W. A. Mozart, *Vesperae solennes de Confessore* KV 339, erste Seite der autographen Partitur (fol. 1'). Nicht von Mozarts Hand stammen verschiedene Zusätze wie „N. 16.“, „Vesperae solennes de Confessore“, „Eigne Handschrift“ sowie am unteren Seitenrand „27.“ und „K. 339“. Autograph sind der Titel „Dixit“ und der Autor- und Datumsvermerk rechts oben. Quelle: Biblioteka Jagiellońska, Krakow (PL-Kj), Signatur *Mozart Aut. K. 339*

Abb. 2: Fol. 16^v der autographen Partitur mit der verworfenen ersten Version der Takte 13–24 aus dem dritten Psalm „Beatus vir“ (Übertragung in Teil II des Kritischen Berichts, „Einzelanmerkungen“). Über dem Chor stehen die beiden Violinen, darunter die Organo/Bassi-Stimme.

erat in principio pro et nun et semper et in saecula

erat in principio pro et nun et semper et in saecula saecula

erat in principio pro et nun et semper et in saecula

erat in principio pro et nun et semper et in saecula

26

glo - ria patri et filio et spiritui sancto si - cut

glo - ria patri et filio et spiritui sancto si - cut

glo - ria patri et filio et spiritui sancto si - cut

glo - ria patri et filio et spiritui sancto si - cut

glo - ria patri et filio et spiritui sancto si - cut

Abb. 3: Fol. 30^v der autographen Partitur mit den Takten 144–157 aus dem vierten Psalm „Laudate pueri“. Partituranordnung: VI I, VI II, SATB, Organo/Bassi. Die Stimme des Instrumentalbasses ist teilweise auf zwei Systemen notiert. Im oberen Basssystem steht zu Akkoladenbeginn ein Sopranschlüssel; dieses System spielt nur die Orgel. Im unteren System sind die übrigen Bassinstrumente Violoncello/Kontrabass und Fagott eigenständig notiert.

Abb. 4: Fol. 36 (recte: 35^v; vgl. Teil I des Kritischen Berichtes) der autographen Partitur mit den Takten 42–49, dem Beginn der kleinen Doxologie des fünften Psalms „Laudate Domini“. Über dem Chor steht der Schlussston des Sopranosolos. Die Chorstimmen A, T, und B sollen hier nicht von den Posaunen verdoppelt werden. Über der Organo/Bassi-Stimme steht die Stimme „Fagotto ad libitum“.

Vesperae solennes de Confessore

KV 339

1. Dixit Dominus (Ps. 109)

Wolfgang Amadeus Mozart

1756–1791

Allegro vivace

2 Clarini
in Do / C
f

Timpani in
Do - Sol / c - G
f

Violino I
f

Violino II
f

Soprano
Tutti f
Di - xit Do - mi - nus

Alto
Trombone
Tutti f
Di - Do - mi - nus

Tenore
Trombone II
Tutti f
Di - - xit Do - mi - nus

Basso
Trombone III
Tutti f con Trb
Di - - xit Do - mi - nus

Organo e
Bassi (Vc,
Cb, Fag)
Tutti f
6 6
5

Aufführungsdauer / Duration: ca. 29 min.

© 2000 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.059

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

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

Urtext
edited by
Wolfgang Horn

7

Do - mi-no me - o: Se - de, se - de a dex - is
 Do - mi-no me - o: Se - de, se - de a dex - tris
 Do - mi-no me - o: Se - de, se - de a dex - is
 Do - mi-no me - o: Se - de, se - de a dex - tris

14

me-is. Do - nec po - nam in - i - mi - cos tu - os, sca - bel - lum pe - dum tu -
 me-is. Do - nec po - nam in - i - mi - cos tu - os, sca - bel - lum pe - dum tu -
 me-is. Do - nec po - nam in - i - mi - cos tu - os, sca - bel - lum pe - dum tu -
 me-is. Do - nec po - nam in - i - mi - cos tu - os, sca - bel - lum pe - dum tu -

o - - rum. Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e
 o - - rum. - mit -
 o - - rum.
 o - - rum.

Vc, Cl ag unisoni
 Org 3 3 3 3 3

6 6 *tasto*
 5

mit - - tet Do - mi - nus ex Si - - - on: do - mi - na - re in
 Do - mi - nus ex Si - - - on:
 E - mit - tet Do - mi - nus ex Si - - - on:
 E - mit - tet Do - - - mi - nus,

Vc, Cb, Fag
 Org 7 3 3 3 3 3 7

me - di - o in - i - mi - co - rum tu - o - - - - rum. Te - cum
 in me - di - o in - i - mi - co - rum tu - o - - - - rum. cum
 do - mi - na - - - - re in me - di - do - - - - re.

unisoni

3 3 3 3 3 7 3 3 3 7

prin - - ci - pi - um in di - e vir - tu - tis tu - - ae in splen -
 prin - - ci - pi - um in di - e vir - tu - tis tu - - ae in splen -
 Te - cum prin - - ci - pi - um in di - e vir - tu - tis tu - -
 Te - cum prin - - ci - pi - um in di - e vir - tu - tis tu - -

6
4
#2

6

6
4
#2

6

6
4
#2

6

43

do - ri - bus san - cto - - - rum: ex u - te - ro an - te lu -
do - ri - bus san - cto - - - rum: ex u - te - ro an - te lu -
ae in splen - do - ri - bus san - cto - rum: ex u - te - ro an - te lu -
ae in splen - do - ri - bus san - cto - rum: ex u - te - ro an - te lu -

#10 9 8 7 5
7 # 6 4 #

48

ci - fe - rum ge - nu - i te. Ju - - ra - vit Do - - mi -
ci - fe - rum ge - nu - i te. Ju - - ra - vit Do - - mi -
ci - fe - rum ge - nu - i te. Ju - - ra - vit Do - - mi -
ci - fe - rum ge - nu - i te. Ju - - ra - vit Do - - mi -

6 6 6 5
4 4 #

tasto

nus, et non_ poe - ni - te - bit_ e - um: Tu es sa -

nus, et non_ poe - ni - te - bit_ e - um: Tu es sa -

nus, et non_ poe - ni - te - bit_ e - um: Tu es sa -

nus, et non_ poe - ni - te - bit_ e - um: Tu es sa -

nus, et non_ poe - ni - te - bit_ e - um: Tu es sa -

tasto 6 9 8

cer - dos in_ ae - ter-num se - cun - - - dum or - di-nem Mel-

cer - dos in_ ae - ter-num se - - - cun - dum or - di-nem Mel-

cer - dos in_ ae - ter-num se - - - cun - dum or - di-nem Mel-

cer - dos in_ ae - ter-num se - - - cun - dum or - di-nem Mel-

6 5 # 6 6 9 8 6 6 4 8 6 5

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

re - ges, in di - e i - rae su - ae re - ges.

re - ges, in di - e i - rae su - ae re - ges.

re - ges, in di - e i - rae su - ae re - ges.

re - ges, in di - e i - rae su - ae re - ges.

6 4 #2 = 7 5 5 7 5 7 4 #3 *tasto*

Ju - di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus, im - ple - bit ru -

Ju - di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus, im - ple - bit ru -

Ju - di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus,

Ju - di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus, im -

b7 7 5 6 7 5 6 7 3 3 3 3 3

i - - - - nas, ru - i - - - - nas: con - quas - sa - bit -
 i - - - - nas, ru - - - i - - - - nas: con - quas - sa
 im - ple - - - - bit - ru - i - - - - nas: con - quas - sa
 ple - - - - bit ru - i - - - - nas con - quas - sa - bit -

7 # 3 3 3 3 b7 5 b7

ca - pi - ta in ter - ra mul - to - rum, in ter - - - - ra mul -
 ca - pi - ta in ter - ra mul - to - rum, in ter - - - - ra mul -
 ca - pi - ta in ter - ra mul - to - rum, in ter - - - - ra mul -
 ca - pi - ta in ter - ra mul - to - - - - rum, in ter - ra mul -

b7 5 b7 6 4 3 3 3 3 3 7 3 3 3 3 3

to - - - rum. De tor - ren - - te in vi - a bi - - bet, in vi - a

to - - - rum. De tor - ren - - te in vi - a bi - - bet, in - a

to - - - rum. De tor - ren - - te in vi -

to - - - rum. De tor - ren - te vi - a bi - -

7 6 4 #2 #6

bi - - - bet: pro - - pte - re - a ex - - al - ta - - -

bi - - - bet: pro - - pte - re - a ex - - al - ta - - -

bet, in vi - a bi - - - bet: pro - - pte - re - a ex - - al -

bet, in vi - a bi - - - bet: pro - pte - re - a ex - - al -

6 6 #10 9 8
4 7 # 6
[b]2 # 4

110

bit, ex - - - al - - - ta - - - bit

bit, ex - - - al - - - ta - - - bit

ta - - - bit, ex - - - al - - - ta - - -

ta - - - bit, ex - - - al - - - ta - - - bit

7 # 4 2 5 3 6 4 6

115

ca - - - put. Solo Glo - ri - a Pa - tri,

ca - - - put. Solo senza Trb Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - -

ca - - - put. Solo senza Trb Glo - ri - a Pa - tri,

ca - - - put. Solo senza Trb Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - -

7 5 3 p 7 8 6 7 5

et Spi - ri - tu - i San - - cto.
 - - - li - o, et Spi - ri - tu - i San - - cto.
 et Spi - ri - tu - i San - - cto.
 - - - li - o, et Spi - ri - tu - i San - - cto.

6 5
4 3

asto

Tutti
f
 Sic - ut e - rat in prin - ci - pi-o, sic - ut e - rat

Tutti
f con Trb
 Sic - ut e - rat in prin - ci - pi-o, sic - ut e - rat

Tutti *f con Trb*
 Sic - ut e - rat in prin - ci - pi-o, sic - ut e - rat

Tutti *f con Trb*
 Sic - ut e - rat in prin - ci - pi-o, sic - ut e - rat

Tutti *f*

6 7 6 5 7 6 9 8 6 6
 4 3 5 4 3

in prin - ci - pi-o, et nunc, et sem - per, et in sae - cu-la

in prin - ci - pi-o, et nunc, et sem - per, et in sae - cu-la

in prin - ci - pi-o, et nunc, et sem - per, et in sae - cu-la

in prin - ci - pi-o, et nunc, et sem - per, et in sae - cu-la

6 4 6 6 4 6 5 6 *tasto*

141

sae - - cu - lo - - - - - *p* senza Trb

sae - - cu - lo - - - - - *p* senza Trb

sae - - cu - lo - - - - - *p* senza Trb

sae - - cu - lo - - - - - *p* senza Trb

Vc *p* Org, Cb, Fag *p* *tasto*

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

b7 6 6 6 6 5 7
 4 4 3

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, a - men.

5 7 5 4 3 5 7 5 7 5 4 3

2. Confitebor (Ps. 110)

Allegro

Violino I *f simile* *tr*

Violino II *f simile* *tr*

Soprano *Tutti f*
Con - fi - te - bor ti - bi Do - mi - ne in to - to cor - de, in to - to

Alto Trombone I *Tutti f con Trb*
Con - fi - te - bor ti - bi Do - mi - ne in to - to - de,

Tenore Trombone II *Tutti f con Trb*
Con - fi - te - bor ti - bi Do - mi - ne in to - to cor - de,

Basso Trombone III *Tutti f con Trb*
Con - fi - te - bor ti - bi Do - mi - ne in to - to cor - de,

Organo e Bassi (Vc, Cb, Fag) *Tutti f simile* *tr*

5

f

cor me - o: in con - si - li - o ju - sto - rum, et con - gre - ga - ti -

p *f*

in to - to cor - de me - o: in con - si - li - o ju - sto - rum, et con - gre - ga - ti -

p *f*

in to - to cor - de me - o: in con - si - li - o ju - sto - rum, et con - gre - ga - ti -

p *f*

in to - to cor - de me - o: in con - si - li - o ju - sto - rum, et con - gre - ga - ti -

p *f* unisoni

Vc, Cb, Fag Org

tasto

9

o - - ne. Ma - gna o - pe-ra Do - mi - ni: ex - qui-si - ta

o - - ne. Ma - gna o - pe-ra Do - mi - ni: ex qui-

o - - ne. Ma - gna o - pe-ra Do - mi - ni: ex - qui -

o - - ne. Ma - gna o - pe-ra mi - ni: ex - qui-

6 5 6 6 6 6 7 7 6 4 4
4 3 5 5 b5 5 6 5 4 3

13

in - ta - tes e - jus.

si - ta in o-mnes vo-lun - ta - tes e - jus.

ta in o - mnes vo - lun - ta - tes e - jus. Con - fes -

si - ta in o-mnes vo - lun - ta - tes e - jus. Con - fes - - - si - o

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

tasto

Con - fes - - si-o et ma - gni - fi - cen ti-a o-pus e-jus:et ju-sti - ti - a

Con - fes - si-o et ma - gni - fi - cen-ti-a o-pus e-jus:et ju-sti - ti - a

- si-o et ma - gni - - fi - - cen ti-a o-pus e-jus:et ju-sti ti - a

et ma - gni - fi - cen - ti-a o - pus e - jus, o-pus e-jus:et ju-sti - a

4 6 4 6 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6

e-jus ma - net, ma - net, ma - net in sae-cu-lum sae - cu-li.

p senza Trb
e-jus ma - net, ma - net, ma - net in sae-cu-lum sae - cu-li.

p senza Trb
e-jus ma - - net in sae-cu-lum sae - cu-li.

p senza Trb
e-jus ma - net, ma - net, ma - net in sae-cu-lum sae - cu-li.

p Vc unisoni
6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6

p Cb, Fag senza Org *f* con Org

24

Me - mo - ri - am fe - cit mi - ra - bi - li - um su - o - rum, mi - se - ri - cors

f con Trb *p* senza Trb

Me - mo - ri - am fe - cit mi - ra - bi - li - um su - o - rum, mi - se - ri - cors

f con Trb *p* senza Trb

Me - mo - ri - am fe - cit mi - ra - bi - li - um su - o - rum, et mi - se -

6 7 5 b3 b6 b7 6 7 b9 8 7 6 7 6 4 2
5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9

senza Org

29

- stus: e - - scam de -

et ju - stus: e - - scam

ra - tor et ju - stus: e - - scam

ra - tor et ju - stus: e - - scam

6 6 b4 6 5 6 b4 6 9 6 4 6
4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9

con Org

Piano accompaniment for measures 33-36, featuring intricate sixteenth-note patterns in both hands. Dynamics include *p* (piano).

Solo

- dit ti - men - ti - bus se. Me - mor e - rit in

de - - dit ti - men - ti - bus se.

— de - dit ti - men - ti - bus se.

de - - dit ti - men - ti - bus se.

Vocal staves for measures 33-36, including a solo section. The lyrics are: "dit ti - men - ti - bus se. Me - mor e - rit in de - - dit ti - men - ti - bus se. — de - dit ti - men - ti - bus se. de - - dit ti - men - ti - bus se."

Solo

Vc. armonici

Cb, Fag *p* $b7$

tasto

Piano accompaniment for measures 33-36, including a solo section for Violoncelli (Vc. armonici) and Contrabasso/Fagotto (Cb, Fag). Dynamics include *p* (piano) and $b7$.

Piano accompaniment for measures 37-40, featuring sixteenth-note patterns. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

sae-cu-lum te-sta-men-ti_ su - i: vir-tu-tem o - pe-rum, o - pe-rum su - o - rum an-nun - ti-

Vocal staves for measures 37-40. The lyrics are: "sae-cu-lum te-sta-men-ti_ su - i: vir-tu-tem o - pe-rum, o - pe-rum su - o - rum an-nun - ti-".

Piano accompaniment for measures 37-40, including a solo section. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

41

Two staves of musical notation. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of two flats. The bottom staff is a piano accompaniment line with a bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes.

Single staff of musical notation for measure 42. It features a vocal line with a trill (tr) over a note. The lyrics are "a - bit po - pu - lo su - o."

Two staves of musical notation for measure 43. The top staff is a vocal line with a treble clef. The bottom staff is a piano accompaniment line with a bass clef. The lyrics are "O - pe - ra ma - nu -"

Two staves of musical notation for measure 44. The top staff is a vocal line with a treble clef. The bottom staff is a piano accompaniment line with a bass clef. The lyrics are "Ut det il - lis, ut det il lis -"

Two staves of musical notation for measure 45. The top staff is a vocal line with a treble clef. The bottom staff is a piano accompaniment line with a bass clef. The lyrics are "unisoni" and "tasto".

Two staves of musical notation for measure 46. The top staff is a vocal line with a treble clef. The bottom staff is a piano accompaniment line with a bass clef. The lyrics are "Fi - de - li - a o - mni - a man - da - ta e - jus:"

Two staves of musical notation for measure 47. The top staff is a vocal line with a treble clef. The bottom staff is a piano accompaniment line with a bass clef. The lyrics are "e - jus - ve - ri - tas et ju - di - ci - um."

Two staves of musical notation for measure 48. The top staff is a vocal line with a treble clef. The bottom staff is a piano accompaniment line with a bass clef. The lyrics are "ve - ri - tas, ve - ri - tas et ju - di - ci - um. Con - fir -"

Two staves of musical notation for measure 49. The top staff is a vocal line with a treble clef. The bottom staff is a piano accompaniment line with a bass clef. The lyrics are "re - - di - - ta - tem gen - ti - um. Con - fir - ma -"

Two staves of musical notation for measure 50. The top staff is a vocal line with a treble clef. The bottom staff is a piano accompaniment line with a bass clef. The lyrics are "re - - di - - ta - tem gen - ti - um. Con - fir - ma -"

Two staves of musical notation for measure 51. The top staff is a vocal line with a treble clef. The bottom staff is a piano accompaniment line with a bass clef. The lyrics are "re - - di - - ta - tem gen - ti - um. Con - fir - ma -"

Two staves of musical notation for measure 52. The top staff is a vocal line with a treble clef. The bottom staff is a piano accompaniment line with a bass clef. The lyrics are "re - - di - - ta - tem gen - ti - um. Con - fir - ma -"

Two staves of musical notation for measure 53. The top staff is a vocal line with a treble clef. The bottom staff is a piano accompaniment line with a bass clef. The lyrics are "re - - di - - ta - tem gen - ti - um. Con - fir - ma -"

Two staves of musical notation for measure 54. The top staff is a vocal line with a treble clef. The bottom staff is a piano accompaniment line with a bass clef. The lyrics are "re - - di - - ta - tem gen - ti - um. Con - fir - ma -"

49

in ve-ri - ta - te et_ ae - qui - ta - te. Re - dem - pti - o - nem

Fa - cta in ve - ri - ta - te et_ ae - qui - ta - te.

ma - - - - ta in sae - cu - lum sae - cu - li.

- - - ta in sae - - - cu - lum sae - cu - li.

Org. C 7 #

53

mi po - pu - lo su - o: man - da - - - vit_ in ae - ter - num te - sta -

unisoni
tasto

b7 7 #

57

f *tr*

Tutti *f*

men - tum su - um. San - ctum et ter - ri - bi - le no - men

Tutti *con Trb* *f*

San - ctum et ter - ri - bi - le no - men

Tutti *con Trb* *f*

San - ctum et ter - ri - bi - le no - m

Tutti *con Trb* *f*

San - ctum et ter - ri - bi - le no - men

f *tr* *tasto*

5 6 4 2

61

tr *p*

e - jus: in - i - ti - um sa - pi - en - ti - ae ...

Tutti *senza Trb* *p*

e - jus: ti - mor

Tutti *senza Trb* *p*

e - jus: ti - mor

Tutti *senza Trb* *p*

e - jus: ti - mor

tr *p* *tasto*

6 4 2

Tutti *p* *senza Org*

65

In-tel-le-ctus bo-nus o - - mni-bus fa - - ci - - en - ti-bus

Do - mi - ni. o - mni-bus fa - ci - er

Do - mi - ni.

Do - mi - ni.

Do - mi - ni.

Vc
Cb, Fag con Org

Solo

7

b7

69

e - lau - da - - ti - o, lau - da - ti - o

ti - bus e - um: lau - da - - - - ti - o

Solo
lau - da - - ti - o e - jus, lau - da - ti - o

Solo
lau - da - ti - o e - jus, lau - da - ti - o

unisoni

7 5 7 6 5 9 8 b5 7 6 5b 9 8
4 3 4 3

72

e - jus ma - net, ma - net, ma - net in sae - cu - lum sae - cu - li.

e - jus ma - net, ma - net, ma - net in sae - cu - lum sae - cu - li.

e - jus ma - - net in sae - cu - lum sae - cu - li.

e - jus ma - net, ma - net, ma - net in sae - cu - lum sae - cu - li.

Vc unis
 6 5 4 3 2 1 6 5 4 3 2 1 6 5 4 3 2 1
 Org, Cb, Fag

76

Tutti *f*
 Glo - ri - a Pa - - tri, et Fi - li - o, et Spi -

Tutti *con f*
 Glo - - ri - a Pa - - tri, et Fi - li - o, et Spi -

Tutti *con Trb f*
 Glo - - ri - a Pa - - tri, et Fi - li - o, et Spi -

Tutti *con Trb f*
 Glo - - ri - a Pa - - tri, et Fi - li - o, et Spi -

Vc, Fag unisoni
 Org, Cb

79

Piano accompaniment for measures 79-82, featuring intricate sixteenth-note patterns in both hands. Trills (tr) are marked above the final notes of measures 81 and 82.

ri - tu - i San - - cto. Sic - ut e - rat in prin -

ri - tu - i San - - cto. Sic - ut e - rat in prin -

ri - tu - i San - - cto. Sic - ut e - rat in prin -

ri - tu - i San - - cto. Sic - ut e - rat in prin -

Piano accompaniment for measures 83-86. Measure 83 includes a trill (tr) and a *tas* marking. Fingerings are indicated with numbers 5, 6, 4, 2, 6. A large watermark is overlaid on this section.

83

Piano accompaniment for measures 83-86. Measure 83 includes a trill (tr) and a *p* dynamic marking. A large watermark is overlaid on this section.

ci et sem - per, et nunc, et sem - per, et nunc, et sem - per,

ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et nunc, et sem - per, et nunc, et sem - per,

ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et nunc, et sem - per, et nunc, et sem - per,

ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et nunc, et sem - per, et nunc, et sem - per,

Piano accompaniment for measures 87-90. Measure 87 includes a trill (tr). Fingerings are indicated with numbers 6, 4, 2, 6, b5, 9, 8, 5, 6, 4, 3, 5, 9, 8, 5, 6, 4, 3.

87

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

et in sae - cu-la sae-cu-lo-rum. A - men, a -

p senza Trb *f* con Trb

et in sae - cu-la sae-cu-lo-rum. A - men, a - - - -

p senza Trb *f* con Trb

et in sae - cu-la sae-cu-lo-rum. A - men, a - - - -

p senza Trb

et in sae - cu-la sae - cu - lo-rum. A - men,

p *f*

tasto 5 6 4 6

91

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

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

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

f con Trb

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

4 6 6 6 5 6 5 6 6 6 6 6

5 5 5 4 3

p *f*

p *f*

p *f*

p senza Trb *f* con Trb

p Vc unisoni
Cb, Fag senza Org con Org

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

6 — 6 — 6 — 5 — 6 5 7 6 5 6 5 6 5

4 — 3 — 5 5 5 5 5 5

3. Beatus vir (Ps. 111)

Allegro vivace

Violino I *f* *tr*

Violino II *f* *tr*

Soprano *Tutti f*
Be - a - - tus vir, qui ti - met Do -

Alto Trombone I *Tutti f con Trb*
Be - a - - tus vir, qui ti - met Do -

Tenore Trombone II *Tutti f con Trb*
Be - a - - tus vir, qui ti - met

Basso Trombone III *Tutti f con Trb*
Be - a - - tus vir, qui ti - met

Organo e Bassi (Vc., Cb., Fag) *Tutti f*
tasto 6 5 4 5

8

tr

- - mi - num, qui ti - met Do - - - mi - num: in man -

- - mi - num, qui ti - met Do - - - mi - num: in man -

Do - - mi - num, qui ti - met Do - - mi - num: in man -

Do - - mi - num, qui ti - met Do - - mi - num: in man -

6 5 4 5 6 5

14

da - - tis e - jus vo - let ni - - - - mis.

da - - tis e - jus vo - let ni - - - - mis.

da - - tis e - jus vo - let ni - - - - mis.

da - - tis e - jus vo - let ni - - - -

6 5 6 4 3 4 3

18

Pot - - ens in ter - - - - ra

Pot - - - - ens in ter - - - - ra

Pot - - ens in ter - ra e - - - rit, -

Pot - - ens in ter - ra, pot - - ens in ter - ra,

7 4 5 6 2 7 4 5 6 2

22

e - rit se - men e - jus: ge - ne - ra - ti - o re -

e - - rit se - - men e - - jus: ge - - ne - ra - ti - o re

e - - rit se - - men e - - jus: ge - - ne - ra - ti - o re -

ge - - ne - ra - - - - ti - o re -

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

Org, Vc
senza Cb, Fag

con Cb, Fag

27

cto - rum be - ne - di - ce - tur.

cto - rum be - ne - di - ce - tur.

cto - rum be - ne - di - ce - tur.

cto - rum be - ne - di - ce - tur.

Solo Vc
p

6 5 6 7 6 4 5 3

tasto Org, Cb, Fag

32

fp

tr

Solo

Glo - ri-a et di - vi - ti-ae in do - mo - e - jus:

Solo senza Trb

et ju - sti - ti-a

Solo senza Trb

et ju - sti ti-a

Solo senza Trb

p

39

f

f

Tutti

cu - lum sae - cu - li. Ex - or - - tum

Tutti con Trb

e - - jus ma - net in sae - cu - lum. Ex - or - - tum

Tutti con Trb

e - - jus ma - net in sae - cu - lum. Ex -

Tutti con Trb

- net in sae - cu - lum sae - cu - li. Ex - or - - tum

unisoni

Tutti

f

tasto

8 3

7 6

44

est in te - ne - bris lu - men re - ctis, lu - men

est in te - ne - bris lu - men re - ctis,

or - - tum est in te - ne - bris lu - men re - ctis,

est in te - ne - bris lu - men re - ctis,

49

re - mi - se - ri - cors, et mi - se - ra - tor,

lu - men re - ctis: *p* mi - - se - ri - cors, et mi - se - ra - tor,

lu - men re - ctis: *p* mi - - se - ri - cors, et mi - se - ra - tor,

lu - men re - ctis: *p* mi - - se - ri - cors, et mi - se - ra - tor,

p

55

f

f

f

f

f

et ju - - - - - stus.

6
5
con Org

6
4

7
#

60

simile

ho - mo qui mi - se - re - tur et_ com - - mo - dat.

Solo
senza Trb

qui mi - se - re - tur et_ com - - mo - dat.

Solo
senza Trb

Dis -

Solo *p*

tasto

67

po - net ser - mo - nes su - - os in ju - di - ci - o:

qui - a ae - te - rum

Solo senza Trb

73

f

Tutti

In me - mo - ri - a ae -

Tutti con Trb

In me - mo - ri - a ae - ter - - -

com - mo - ve - bi - tur. In me -

Vc, Cb, Fag

Org Tutti

f unisoni

4 # 4 2

ter - - na e - rit ju - - - - - stus: ab - -

na e - rit ju - - - - - stus: ab au - di - - - ti -

Tutti con Trb
In - - me - mo - ri-a ae - ter - - na e - rit ju - stus:

mo - ri-a ae - ter - - na e - rit ju - stus: au - di - ti -

5 9 8 8

ti - - - - - ne ma - la, ab au - di - ti -

o - - - - - ne ma - la, ab au - di - - - ti -

ab au - - - di - ti - o - - - ne ma - - - la

o - ne ma - - - la, ab au - di - ti - - -

Vc, Cb, Fag unisoni
Org 7 4 5
2

86

Piano accompaniment for measures 86-91, featuring a dense texture of chords and moving lines in both hands. The right hand includes some grace notes.

Vocal line for measure 86: *Solo*
o - - ne ma - la non ti - me - - bit. Pa-

Vocal line for measure 87: o - - ne ma - la non ti - me - - bit.

Vocal line for measure 88: non ti - me - bit, non ti - me - - bit.

Vocal line for measure 89: o - ne ma - la non ti - me - - bit.

Piano accompaniment for measures 90-91. Includes fingerings: 9, #5, #3, 6, #3, 5, 6, 6, 5, #4, #3. Labels: *Vc.*, *Solo*, *Org.*, *Fag.*

92

Piano accompaniment for measures 92-97, continuing the dense chordal texture.

Vocal line for measure 92: ra - tum coe - lus spe - ra - re in Do - mi - no, *Solo senza Trb*

Vocal line for measure 93: non com - mo -

Empty vocal staves for measures 94-97.

Piano accompaniment for measures 96-97, concluding the passage.

99

do - nec de - spi - ci - at in - i - mi - cos su - os. Dis -
 Tutti
 Tutti
 con Trb
 Dis -
 tutti
 Dis -
 Tutti
 Dis - er -
 unisoni
 f
 tasto
 6

105

per - e - - ri - bus: ju - - sti - - ti - a
 per - sit, de - - - dit pau - pe - - - ri - bus: ju -
 per - - sit, de - dit pau - pe - - - ri - bus: ju -
 de - dit pau - pe - - ri - bus: ju - sti - - - - - ti - a
 6 4 3 6 6 4 # 4 3 #2

129

sce - tur, den - - ti - bus su - - is___ fre - met___ et ta -
 de - bit,___ et___ i - - - ra - sce - tur, den - - ti - bus
 ca - tor vi - de - - - - - bit, et i - ra - sce - tur,
 - - bit, et i - ra - sce - tur, den - - ti - bus - - is

8
5

133

be - de - - si - de - - ri - um pec - - ca -
 su - - is___ fre - met___ et ta - be - scet: de - - - si -
 den - - ti - bus su - - - is fre - met et ta - be - scet, de - si -
 fre - met et ta - be - scet: de - - - si - de - ri - um pec - ca -

b5 b5

137

p *fp*

Solo
to - rum per - i - bit, per - i - bit. Glo - ri - a Pa - tri,
de - ri - um pec - ca - to - rum per - i - bit.
de - ri - um pec - ca - to - rum per - i - bit.
to - rum per - i - bit, per - i - bit.

Vc
Org, C

144

Pa - tri et Spi - ri - tu - i San - cto,
Solo senza Trb
Glo - ri - a Pa - tri, et
Solo senza Trb
Glo - ri - a Pa - tri, et

Solo
p *tasto*

151

et Spi - ri - tu-i San - cto. Sic - ut e - rat in prin -

et Spi - ri - tu-i San - cto. Sic - ut e - rat in pr

Fi - li-o, et Spi - ri - tu - i San - cto. Sic - ut - rat

Fi - li-o, et Spi - ri - tu-i San - cto. Sic - ut e rat in prin -

unisoni

tasto

5 3 7 6

157

ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et in sae - cu - la sae -

ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et in sae-cu-la

in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et in sae-cu-la

ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et in sae - cu-la

7 6 7 6 b3 6 7 b5

163

cu - - lo - - - - - rum. A - - - men, a - - - - -
sae - - - cu - - - lo - - - rum. A - - - men, a - - - - -
sae - - - cu - - - lo - - - rum. A - - - men, a - - - - -
sae - - - cu - - - lo - - - rum. A - - - men, a - - - - -

senza Org
con Org

6 5
con Org
6 4

169

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

7 3
7 4 5
2

173

177

182

f

f

f

f con Trb

f con Trb

f con Trb

f

6 6 6 6 5 6 5 6 6 6

con Org

4 3

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

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

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

men, a - - -

186

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

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

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

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

6 5 6 6 5 6 6

4 3

4. Laudate pueri (Ps. 112)

Violino I

Violino II

Soprano

Alto Trombone I

Tenore Trombone II

Basso Trombone III

Bassi (Vc, Cb, Fag)

Organo

Tutti f con Trb

Sit no - men Do - mi - ni - ne -

Tutti con Trb

f

Lau - da - te pu - e - ri Do - mi - num, lau - da - - - - -

Tutti f

Vc

Vc, Cb, Fag

Tutti f

Cb, Fag

tasto

9

f

Tutti f

Ex - cel - sus su - per

Trb

A so - lis or - tu us - que ad oc - ca - - - - -

di - ctum, ex hoc - - - nunc, et us - que in sae - cu - lum, lau - da - - -

lau - da - te - no - men - Do - mi - ni, lau - da - - te, lau - da - te

unisoni

5 4 6 5 # 6 6 4 6 5

o - mnes gen - tes Do - mi - nus, et su - per_ coe - - - los glo - ri - a e -
 - - - sum, lau - da - - - bi - le no - men Do - - - - mi - ni.
 - - - - bi - le no - - - - men Do - - - mi - ni. Quis ut
 no - men_ Do - mi - ni, lau - da - te no - men mi - ni,
 Vc unisoni
 Cb, Fag
 Cb, Fag

Quis sic - ut Do - mi - nus De - us_ no - ster,
 Quis sic - ut Do - mi - nus De - - - us, De - us no - ster,
 Do - mi - nus De - - - us no - - - - - ster, qui in al -
 lau - da - te. Quis sic - ut Do - mi - nus De - us no - ster,
 Vc simile tr tr
 Cb, Fag
 unisoni

36

simile

p *mf* *p* *mf* *p*

* qui in al - tis ha - - - bi - tat, et hu - mi - li - a re - spi - cit

p senza Trb

qui in al - tis ha - - - bi - tat, et hu - mi - li - a re - spi - cit

p senza Trb

- tis ha - - - bi - tat, et hu - mi - li - a re - spi -

p senza Trb

qui in al - tis ha - - - bi - tat, et hu - mi - li - a re - spi -

p *mf* *mf* *p*

6 6 5 8 3 2 3 3

45

f

coe - lo et in ter - - - ra? Sus - ci - tans a

in et in ter - - - ra?

con Trb

f

in coe - lo et in ter - - - ra? Sus - ci - tans a

con Trb

f

in coe - lo et in ter - - - ra?

f 4 6 6 6 5

f *tasto*

Vc
Cb, Fag

* Autograph a'; vgl. den „Kritischen Bericht“, Teil III: „Einzelanmerkungen“ / Autograph a'; see the “Critical Report”, part III: “Einzelanmerkungen”

ter - ra, a ter - - - ra in - o - pem, et de ster -

Sus - ci - tans_a__ ter - ra, a__ ter - ra__ in - o -

ter - ra, a ter - - - - - ra in - o - pem, et

Sus - ci - tans_a__ ter - ra, a ter - ra in - o - pem, e de

unisoni

8 5 3 4 5 6 b6 7 6b

6 3 2 3 4 2 # 3b

- re, de ster - - co-re e - - ri - gens pau - pe - rem:

pem, et__ de ster - co-re e - - ri - gens__ pau - - - - - pe -

de ster - - co-re e - ri-gens pau - pe - rem, #e - - ri - gens pau - pe -

ster - co-re e - - - ri - gens, et__ de ster - co-re e - ri-gens pau - pe - rem:

b6 δ 6 6 #3 4 6 δ 7

#2 #4 #2 4 #

70

Ut col - lo-cet e - um, ut col - lo-cet e - um cum prin-

rem: Ut col - lo-cet e - - um, e - - um_ cum_ prin -

rem: Ut col - lo-cet e - - um, e - - um_ cum_ prin -

Ut col - lo-cet e - um, ut col - lo-cet e - um cum -

79

ci - pi - bus, prin - ci - pi - bus po - pu - li su - - i,

ci - pi - bus, cum prin - ci - pi - bus po - pu - li su - i,

ci - pi - bus, cum prin - ci - pi - bus po - pu - li,

ci - pi - bus, cum prin - ci - pi - bus po -

8 7 6 7 #
6 5 #4 5

po - pu-li su - - i.

po - pu-li su - - i.

po - pu-li su - - i. Qui ha -

- pu-li su - - i. Qui ha - bi - ta - re fa - cit st -

simile *Cb. Fag*

6 6 9 6 # 4 4 *tasto*

Qui ha - bi - ta - re

Qui ha - bi - ta - re fa - cit ste - - -

ta - re fa - cit ste - - - ri - lem in do - - -

- - - ri - lem in do - mo, ma - trem fi - li -

unisoni

6 6 b3 6 6 7 6 7 4 b3

107

fa - cit ste-ri-lem in do-mo, ma - trem fi - li - o - rum lae-tan - tem, ma - trem
 - ri-lem in do - - - mo, ma - trem fi - li - o - rum lae - tan - tem, ma - trem
 - - mo, ma - trem fi - - li - o - rum lae - tan - tem, - - -
 o - rum lae - tan - tem, fi - li - o - rum lae - tan - - - m, ma - m

p
p
p
p senza Trb
p senza Trb
p senza Trb

4 6 b6 7 6 5
#2 #5 4 4 3
3 #3 3 3 3 #3

116

fi - li - o - rum lae - tan - tem, fi - li - o - - - rum lae - tan - -
 fi - li - o - - - rum lae - tan - tem, fi - li - o - - - rum lae - tan - -
 fi - li - o - - - rum lae - tan - tem, fi - li - o - - - rum lae - tan - -
 fi - li - o - - - rum lae - tan - tem, fi - li - o - - - rum lae - tan - -

mf *p* *mf* *p* *f*
mf *f*
f con Trb
f con Trb
f con Trb

mf *p* *f*
f

4 2 6 8 6 5

123

p

tem. *p* senza Trb

tem. Glo - - - ri - a Pa - - - tri, Pa - - -

tem. *p* senza Trb

tem. Glo - - - ri - a Pa - - - tri, Pa - - -

p
Pedale

129

f

et Spi - ri - tu - i,

tri, et - - li - o,

f

et Spi - ri - tu - i,

tri, et Fi - - li - o,

f

5 3

6 4 3

et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto. Sic - ut e - - rat, e - rat

et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto. Sic - - ut e - - rat

simile

f con Trb

3 6 4 3 6

in ci - pi et nunc, et sem - per,

in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et_____

in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,

in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et_____

6 6 9 6 # *tasto* 8 8 8

et in sae - cu - la sae - - - cu - lo - - -
 in sae - cu - la sae - - - cu - lo - - - rum. A - -
 et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum.
 in sae - cu - la sae - - - cu - lo - - rum.

8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 6
 4

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

6 5 6 5 6 # 6 9 8 8 7 6 5 6 4 6
 5 5 5 # 4 3 6 5 4 # 5 2 5

168

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

2 6 5
4 2
6 4 5

176

f
men, a - men, a - men, a - men.
f con
men, a - men, a - men, a - men.
f con Trb
men, a - men.
f con Trb
men, a - men.
f
simile
simile
simile
simile

5 *f*
6 5
7 5
6 5 #

5. Laudate Dominum (Ps. 116)

Andante ma un poco sostenuto

The musical score is arranged in a system with the following parts and markings:

- Violino I:** *p* (piano), *a mezza voce* (half-voice), *tr* (trill) in the final measure.
- Violino II:** *a mezza voce* (half-voice).
- Soprano solo:** Rest.
- Soprano:** *senza Trb* (without trumpet).
- Alto:** *senza Trb* (without trumpet).
- Tenore:** *senza Trb* (without trumpet).
- Basso:** *senza Trb* (without trumpet).
- Fagotto ad libitum:** *p assai* (piano, very).
- Organo e Bassi (Vc, Cb, [Fag]):** *Solo staccato* (solo, staccato), *p* (piano). Includes figured bass notation: 4 2, 7, 5 4, 3, 9 7 4, 8 3.

The score continues with measures 5-8, featuring dynamics *f* (forte) and *p* (piano) with *mezza voce* (half-voice) markings. The figured bass continues with: 6 4, 5 3, $\flat 6$ $\flat 5$, $\flat 6$ $\flat 5$.

9

f *calando* *p*

f *calando* *p*

Lau - - - - da - - - -

f *calando* *p*

5 3 6 6 4 7 3 4 2 7

13

mf *tr*

mf *tr*

- - - - do - mi - num o - - - - mnes gen - tes:

p

mf

5 4 3 9 8 6 5
4 7 4 3 4 3

17

p

p

lau - - - da - - - te_ e - - um o - - -

f

f

- - - mnes po - - - pu - li.

f

f

- - - mnes po - - - pu - li.

25

p *mf* *p* *mf*

Quo - ni-am con - fir - ma - ta est su - - - - per nos

tasto

6 6
b5

29

p *f* *p* *f*

mi - ser - cor - di-a e - - - - jus:

6 7 6 4 5
3

p

et ve - ri-tas, ve - - - ri-tas Do - mi-ni

p

6 - 4 2 6 5

mf *p*

ma et, ma - - - - - net in ae -

mf *p*

6 b5 - 6 5 - 6 4

ter - - - - num.

Tutti p

Glo - - - - - ri - a Pa - - tri, et

Tutti p

Glo - - - - ri - a Pa - - - - tri,

Tutti p

Glo - - - - - ri - a Pa - - tri, et

Tutti p

Glo - - - - - ri - a Pa - - - - tri, et

p

Tutti,

5 _____ $\frac{6}{3}$ *p* senza Org

tr

f

p

p

Fi - li et Spi - ri - tu - i San - cto. Sic - - - -

f

p

Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto. Sic - - - -

f

p

Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto. Sic - - - -

f

p

Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto. Sic - - - -

f *staccato*

p

con Org $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ senza Org

Musical notation for measures 49-52. The piano part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The vocal parts are in a B-flat major key signature.

ut e - - - - rat in prin - ci - - - pi -

ut e - - - - rat in prin - ci - - -

ut e - - - - rat in prin - ci - - - pi -

ut e - - - - rat in prin - ci - - -

Continuation of musical notation for measures 49-52, including piano and vocal staves.

Musical notation for measures 53-56. The piano part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The vocal parts are in a B-flat major key signature. Dynamics markings *f* and *p* are present.

o, et nunc, et sem - per, et in

o, et nunc, et sem - per, et in

o, et nunc, et sem - per, et in

o, et nunc, et sem - per, et in

Continuation of musical notation for measures 53-56, including piano and vocal staves.

sae - cu-la sae - - - - cu - - - - lo - - - -

sae - cu-la sae - - - - cu - - - - lo - - - -

sae - cu-la sae - - - - cu - - - - lo - - - -

sae - cu-la sae - - - - cu - - - - lo - - - -

6
b5
con Org

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

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

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

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

7
5
4
3

con Org

5
senza Org

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

men, a - - - - -

men, a - - - - -

men, a - - - - -

men.

men, a - - - - - men.

men, a - - - - - men.

men, a - - - - - men.

men, a - - - - - men.

6. Magnificat

Adagio

2 Clarini in Do / C

Timpani in Do - Sol / c - G

Violino I

Violino II

Soprano

Alto Trombone I

Tenore Trombone II

Basso Trombone III

Organo e Bassi (Vc, Cb, Fag)

f

f *tr*

f *tr*

Tutti

Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a

Tutti

f con Trb

Ma - g - cat, *con Trb*

Tutti

f con Trb

Ma - gni -

Tutti

f *tr*

Ma - gni - - - - - fi - ma -

5 3 3 6

3

Do - mi - num, ma - gni - - - - - fi - cat

ma - gni - fi - cat a - - ni - ma me - - a

- - - - - fi - cat a - - - - - ni - ma me - a

gni - fi - cat a - ni - ma me - a, a - - ni - ma me - - a

7 6 3 6 7 #6 5 #6

5

Allegro

Do - - mi - num. Et ex - sul - ta - vit_ spi - ri - tus me - us in De - o_ sa - lu -

Do - - mi - num.

Do - - mi - num.

Do - - mi - num.

Solo

p

tr

p

p

p

p

p

5 4 3 2 3

6 5

9

ta - - - - - ri me - o. Qui - a re - spe - xit

Tutti *f*

Tutti *f*

8 3 5 6 6 6 7

7 6 5

3 3 4

4 3

hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - - ae: ec - ce e - nim ex
 hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - - ae: ec - ce e - nim ex
 hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - - ae: ec - ce e - nim ex
 hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - ae: ec - ce e - nim ex

6 5 6 5 6 7 9 8 5
 4 3 4 3 4 5 7 6 5

hoc be - a - tam me di - cent o - mnes ge - ne - ra - ti - o - - -
 hoc be - a - tam me di - cent o - mnes ge - ne - ra - ti - o - - -
 ex hoc be - a - tam me di - cent o - mnes ge - ne - ra - ti - o - - -
 hoc be - a - tam me di - cent o - mnes ge - ne - ra - ti - o - - -

5 6 7

nes. Qui - - a fe - cit mi - hi ma - - gna, qui - a fe - cit
 nes. Qui - - a fe - cit mi - hi ma
 nes. Qui - - a fe - cit
 nes. a fe cit

mi - hi ma - gna qui pot - ens est:
 gna, mi - hi ma - - gna qui pot - ens est:
 mi - hi ma - - gna qui pot - ens est: et san -
 mi - hi ma - - gna qui pot - ens est: et san - - - ctum

et san - ctum no-men e - - jus.
 et san - - - ctum no - men e - - jus.
 - - - ctum no - - - men e - - jus.
 no - - - men e - - - jus.

#3 Org. Fag

fp Solo Et mi - se - ri - cor - di-a e - jus a pro -
 Solo *senza Trb* Et mi - se - ri - cor - di-a e - jus a pro -
 Solo *senza Trb* Et mi - se - ri - cor - di-a e - jus a pro -
 Solo *senza Trb* Et mi - se - ri - cor - di-a e - jus
 Solo *tasto* *p*

6 4
Org, Vc 2
senza Cb, Fag

ge - ni - e in pro - ge - ni - es ti - men - ti - bus e - - -

ge - ni - e in pro - ge - ni - es ti - men - ti - bus e - - -

ge - - ni - e in pro - ge - - ni - es ti - men - ti - us

ti - men - - bus e - - -

6 6 4/2 6

in Cb, Fag # 6 5/3 #

um. Fe - - - cit pot - en - ti - am in bra - chi - o

um. Fe - - - cit pot - en - ti - am in bra - chi - o

um. Fe - - - cit pot - en - ti - am in bra - chi - o

um. Fe - - - cit pot - en - ti - am in bra - chi - o

Tutti

Tutti con Trb

Tutti con Trb

Tutti con Trb

Tutti

f 5/3 5 4/2 3 2

su - - - o: dis - per - sit su - per - bos men - te cor dis

su - - - o: dis - per - sit su - per - bos men - te cor dis

su - - - o: dis - per - sit su - per - s en te cor - dis

men - te cor - dis su - - - i. De - po - su - it pot - en - tes de

su - - - i. De - po - su - it pot - en - tes de se - - - de, de -

su - i. De - po - su - it pot - en - - - tes, de - po - - su - it pot -

su - - - i. De - po - - su - it pot - en - tes de se - de

se - - - de, et ex - al - ta - vit
 po - su - it pot - en - tes, et ex - al - ta - - - - - vit
 en - - - - tes de - se - - - - de et ex - al - ta - vit
 et ex - al - ta - - - - - vit, et ex - al - ta - vit

hu - - - - - mi - les. E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis: et
 hu - - - - - mi - les. et
 hu - - - - - mi - les. et
 hu - - - - - mi - les. et

6 4 7 6 5 4 3 4 6 6 9 b7 #

49

di - vi-tes di - mi - - - - - sit in - a - - - -

p senza Trb

di - vi-tes di - mi - - - sit in - a - - - - nes.

p senza Trb

di - vi-tes di - mi - sit in - a - nes.

p senza Trb

di - vi-tes di - mi - - - sit.

Tutti *p*

f senza Org

6
4
3

53

nes. Solo

Sus - ce - pit_ Is - ra-el pu - e-rum su - um, re - cor-da - tus mi-

Solo

p con Org

6
5

se - ri - cor - - - di-ae su - ae: Sic - ut lo - cu - tus,
f con Trb
 Sic - ut lo - cu - tus,
f con Trb
 Sic - ut lo - cu - tus,
f con Trb
 Sic - ut lo - - - tus,
 Tutti *f*
 8 3 5 6 6 7
 3 3 4

sic - ut lo - cu - tus, sic - ut lo - cu - - - tus est ad pa - tres
 sic - ut lo - cu - tus, sic - ut lo - cu - - - tus est ad pa - tres
 sic - ut lo - cu - tus, sic - ut lo - cu - - - tus est
 — sic - ut lo - cu - - tus, — sic - ut lo - cu - - tus est ad pa - tres, ad
 6 5 6 5 6 7 9 8 5 5
 4 3 4 3 4 5 7 6 3

63

no - stros, ad pa - tres no - - - - - stros, A - - - - - bra-
 no - stros, ad pa - tres no - - - - - stros,
 ad pa - tres no - stros, ad pa - tres no - - - - - stros,
 pa - tres no - stros, ad pa - tres no - - - - - stros,

5 7

66

ham et se - mi - ni e - - - - - jus, et
 A - - - - - bra - ham et se - mi - ni e - - - - -
 A - - - - - bra - ham et se - - - - - mi - ni
 A - - - - - bra - ham et

5 7

5 Org, Vc
 senza Cb, Fag
 7 con Fag

fp *fp* *fp*

Pa - tri, et Fi - li-o, et Spi - ri - - tu-i

Pa - tri, et Fi - li-o, et Spi - ri - - tu-i San

Pa - tri, et Fi - li-o, et Spi - ri - - tu-i

Pa - - tri, et Fi - li-o, et Spi - ri - - i San

Vc
a Cb, Fag

f *f* *f*

San - cto, Spi - ri - tu - i San - - cto.

cto, et Spi - ri - - tu - i San - - cto. *Tutti con Trb*

cto, et Spi - ri - tu-i San - - cto. Sic - ut

cto, et Spi - ri - tu-i San - - cto. *Tutti*

6 con Cb, Fag # b7 b b7 *f* 5/3

Tutti
Sic - ut e - rat in prin - ci - - pi - o, et
Tutti con Trb
e - rat in prin - ci - - pi - o, et nunc, et
Tutti con Trb
ut e rat in prin -

nunc, et sem - - per, et in sae - cu - la sae - cu -
e - rat in prin - ci - - pi - o, et nunc, et sem - -
per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - - - -
ci - - pi - o, et nunc, et sem - - per, et in

lo - - - - - rum, et in sae - cu - la sae - - - - -
 per, et in sae - - - - - rum, et in sae - - - - -
 sae - cu - la sae - cu - lo - - - - -

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

- - - - - cu - lo - rum, et in sae - cu - la
 - - - - - cu - la sae - cu - lo - rum, et in sae - cu - la
 - - - - - cu - la sae - cu - lo - rum, et in sae - cu - la
 - - - - - rum, et in sae - cu - la, et in sae - cu - la

5 5 6 7 5 6 4 3

94

p *f*

sae - - - cu - - - lo - - - rum. A - - - men,

p *f*

sae - - - cu - - - lo - - - rum. A - - - men,

p *f*

sae - - - cu - - - lo - - - rum. A - - - men,

p *f*

sae - - - cu - - - lo - - - rum. A - - - men,

6 7 6 7 5 6

4 4 5

97

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.

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

8 6 7 5 5 5

6 4 5 3 3 5

tasto *tasto*

Kritischer Bericht

I. Die Quelle

(Für Informationen über physische Einzelheiten des Autographs, die dem Mikrofilm nicht entnommen werden konnten, ist der Hrsg. der Leiterin der Musikabteilung der Krakauer Bibliothek, Frau Mag. A. Mielska-Ciepierska, und ihren Mitarbeiterinnen Mag. M. Krzos und S. Heinrich, zu aufrichtigem Dank verpflichtet.)

Mozarts autographe Partitur ist datiert mit „Salisburgo Anno 1780.“ (fol. 1^r). Sie wird heute in der Biblioteka Jagiellońska zu Krakau (PL-Kj) unter der alten Signatur der ehem. Preußischen Staatsbibliothek Berlin: *Mozart Aut. K 339* aufbewahrt. Die Vesper ist Teil eines Sammelbandes oder Konvoluts mit Mozarts Autographen von KV 165 (*Exsultate, jubilate*), 221 (= Anhang A 1; Kyrie in C von Eberlin), 223 (= 166e, Osanna-Fragment in C), 326 (= Anhang A 4; *Iustum deduxit* von Eberlin), 327 (= Anhang A 10; *Adoramus te* von Quirino Gasparini), 339 und 469 (*Davide penitente*; hiervon nur die Nummern 8 und 10; Näheres speziell zu diesen Stücken bei Monika Holl im Kritischen Bericht, Kassel 1994, zu Band I/4/3 der *Neuen Mozart-Ausgabe*, S. c/8f. unter Quelle A2. Holls an W. Plath anknüpfende Bemerkungen erlauben auch die Zuweisung weiterer fremdschriftlicher Einträge auf dem Titelblatt von KV 339). Für die Werke KV 221 (= Anhang A 1), 326 (= Anhang A 4) und 327 (= Anhang A 10) lässt die sechste Auflage des Köchelverzeichnisses¹ die Möglichkeit offen, dass es sich um die Handschrift Leopold Mozarts handelt.

Der Band mit dem neueren Sammeltitlel „Geistliche Musik“ weist Querformat auf; die Seitenbreite schwankt zwischen 30,5 und 31,5 cm, die Seitenhöhe beträgt 23 cm. Alle Seiten sind mit 10 Systemen rastriert. Die Akkoladen faßt Mozart durch eine einzige Klammer vom oberen zum unteren System zusammen, wobei er das untere Ende durch zwei parallele, von links unten nach rechts oben in den Beginn des „Organo e Bassi“-Systems hinein verlaufende Striche markiert. Die Akkoladen bleiben während eines Stückes konstant. Zu Beginn der einzelnen Teile der Vesper gibt Mozart jeweils links außen einen Vorsatz an. Den Vorsatz wiederholt er im Verlauf eines Stückes ebenfalls, wobei die nur bei der Anfangsakkolade erscheinenden Schlüsselzeichenfalls die Tonart-Vorzeichen. Ferner bleiben je nach Lage eines Stückes auf jeder Seite ein System oder mehrere Systeme leer.

In der ersten Akkolade des „Confitebor“-Systems (nur 10 Systeme und „Magnificat“) notiert Mozart die Instrumentation: zwei Violinschlüssel hintereinander, um anzuzeigen, dass das System zwei Systeme auszu-schreiben sind. Die Akkolade beginnt mit dem Vorsatz: „Violini“ (zwischen 2 und 3, jeweils Violinschlüssel), „2 Clarini“ (4, zwei Violinschlüssel hintereinander), „Tympani“ (5, Bassschlüssel), „Canto“ (6, Sopranschlüssel), „Alto“ (7, Altschlüssel), „Tenore“ (8, Tenorschlüssel), „Basso“ (9, Bassschlüssel), „Organo e Bassi“ (10, Bassschlüssel). Zwischen den Systemen 6 und 7 steht links außen der Vorsatz: „Eigne I Hand“. Zwischen den Systemen 9 und 10 (unterer System) steht links außen der Vorsatz: „Nur der Hand“. Unter System 10 (unterer System) steht links außen der Vorsatz: „Nur der Hand“. Die Akkolade ist durchweg in den Systemen 2–10 notiert (1 ist leer). Vorsatz auf fol. 16^r wie bei „Confitebor“, fol. 16^v hat Mozart eine voll ausgeführte Akkolade von 12 Takten gestrichen (Takte 13–24 des „ersten Versuchs“ vgl. Abbildung 2 und die Übertragung in den Einzelanmerkungen). Da fol. 16^v die letzte Seite der Vesper ist, könnte die verworfene Version ursprünglich wesentlich länger gewesen und in einer neuen Lage weitergeführt worden sein. Es ist daher eher un-wahrscheinlich, dass Mozart eine Sinnesänderung exakt mit einem Lasenende zusammengetroffen hätte.

Insgesamt besteht das Manuskript aus zwölf Lagen zu vier Blättern (Quaternionen; fol. 1–4, 5–8 usw.); lediglich Lage 10 besteht aus nur zwei Blättern (Binio, fol. 37 und 38 nach der berichtigten Zählung; fol. 37^r enthält die sieben letzten Takte des „Laudate Dominum“, fol. 37^v, 38^{r-v} sind unbeschrieben, aber rastriert). Fünf der sechs Teile des Werkes beginnen auf der ersten Seite einer neuen Lage; nur der dritte Psalm, „Beatus vir“, beginnt auf der siebten Seite der vierten Lage (fol. 16^r). Zu bewundern ist Mozarts Fähigkeit, die Stücke so zu planen, dass sie – den zeitlichen Vorgaben entsprechend – in der Regel auf zwei Quaternionen Platz fanden.

Abschließend wird die Gesamtanlage des Autographs beschrieben; die Kopftitel setzt Mozart jeweils zwischen leicht nach rechts geneigte Doppelstriche. Sie stehen bei den Stücken „Dixit“, „Laudate Dominum“ und „Magnificat“ im 1. System, bei „Confitebor“, „Beatus vir“ und „Laudate Pueri“ zwischen den Systemen 1 und 2.

//Dixit// (8 Blätter: fol. 1^r bis 8^r; 8^v leer; Lage 1 und 2). Die 9 Systeme umfassende Akkolade ist auf fol. 1^r in den Systemen 2–10 notiert (1 ist leer), auf allen folgenden Seiten in den Systemen 1–9 (10 ist leer). Vorsatz auf fol. 1^r: „Violini“ (zwischen 2 und 3, jeweils Violinschlüssel), „2 Clarini“ (4, zwei Violinschlüssel hintereinander), „Tympani“ (5, Bassschlüssel), „Canto“ (6, Sopranschlüssel), „Alto“ (7, Altschlüssel), „Tenore“ (8, Tenorschlüssel), „Basso“ (9, Bassschlüssel), „Organo e Bassi“ (10, Bassschlüssel).

//Confitebor// (7 Bl.: 9^r bis 15^v; Lage 3 und S. 1–6 von Lage 4). Die 7 Systeme umfassende Akkolade ist durchweg in den Systemen 3–9 notiert (1, 2 und 10 sind leer). Vorsatz auf fol. 9^r: „Violini“ (zwischen 2 und 3), „Canto“ (5), „Alto“ (6), „Tenore“ (7), „Basso“ (8), „Organo e Bassi“ (9).

//Beatus vir// (9 Bl.: 16^r bis 24^v; S. 7–8 von Lage 4 sowie S. 5 und 6). Die 7 Systeme umfassende Akkolade ist durchweg in den Systemen 3–9 notiert (1, 2 und 10 sind leer). Vorsatz auf fol. 16^r wie bei „Confitebor“, fol. 9^r. Auf fol. 16^v hat Mozart eine voll ausgeführte Akkolade von 12 Takten gestrichen (Takte 13–24 des „ersten Versuchs“ vgl. Abbildung 2 und die Übertragung in den Einzelanmerkungen). Da fol. 16^v die letzte Seite der Vesper ist, könnte die verworfene Version ursprünglich wesentlich länger gewesen und in einer neuen Lage weitergeführt worden sein. Es ist daher eher un-wahrscheinlich, dass Mozart eine Sinnesänderung exakt mit einem Lasenende zusammengetroffen hätte.

//Laudate Pueri// (8 Bl.: 25^r bis 31^v; 32^{r-v} leer; Lage 7 und 8). Die 7 Systeme umfassende Akkolade ist durchweg in den Systemen 3–9 notiert (1, 2 und 10 sind leer). Vorsatz auf fol. 16^r wie bei „Confitebor“, fol. 16^v.

//Laudate Dominum// (6 Bl.: 33^r bis 38^r; 38^v leer; es folgt noch ein rastriertes leeres Blatt ohne Foliozahl. Anomalie: fol. 35^v ist mit „36“ nummeriert, wodurch die folgende Vorderseite die Nummer „37“ erhält. Insgesamt ist das Stück also – unter Einschluss der leeren Seiten – auf 6 Blättern notiert, von denen 9 Seiten beschrieben sind; Lage 9 und 10 [Binio]). Die 9 Systeme umfassende Akkolade ist durchweg in den Systemen 2–10 notiert (1 ist leer). Vorsatz auf fol. 33^r: „Violini“ (zwischen 2 und 3), „Canto solo“ (4), „Canto“ (5), „Alto“ (6), „Tenore“ (7), „Basso“ (8), „Fagotto ad libitum“ (9), „Organo e Bassi“ (10).

//Magnificat// (8 Bl.: 39^r bis 46^r; 46^v leer; Lage 11 und 12). Es folgt ein nicht rastriertes, leeres und nicht gezähltes Blatt, das KV 339 von dem folgenden Autograph der Arie Nr. 8, „Tra l'oscure ombre funeste“ aus „Davide penitente“ [KV 469] trennt. Die 9 Systeme umfassende Akkolade ist auf fol. 39^r in den Systemen 2–10 notiert (in 1 steht nur der Kopftitel), auf allen folgenden Seiten in den Systemen 1–9 (10 ist leer). Vorsatz wie bei „Dixit“, fol. 1^r.

II. Zur Edition

Die vorliegende Ausgabe kann erstmals seit dem Erscheinen des Werkes in der „Alten Gesamtausgabe“ (*Wolfgang Amadeus Mozart's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*. Serie II, Leipzig 1880, S. 237–288) Mozarts autographe Partitur zugrunde legen, die nach dem Zweiten Weltkrieg längere Zeit als verschollen galt, aber seit etlichen Jahren in der Biblioteka Jagiellońska zu Krakau (PL-Kj) wieder zugänglich ist. In der *Neuen Mozart-Ausgabe*² konnte das Autograph in der „Zweiten, durchgesehenen Auflage 1988“ in einem Nachtrag

¹ Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*. 6. Auflage, bearbeitet von Franz Giegling, Alexander Weinmann, Gerd Sievers, Wiesbaden 1964.
² *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I, Werkgruppe 2, Band 2, hrsg. von Karl Gustav Fellerer und Felix Schroeder, Kassel u. a. 1959, S. 101–180.

(S. 3/24) berücksichtigt werden. Der Notentext des Werkes ändert sich – abgesehen von zahllosen Unterschieden im Detail, die auf verschiedenen Editionsgrundsätzen beruhen – nur in wenigen „hörbaren“ Einzelheiten. Nach Berücksichtigung des „Nachtrags 1988“ und einer im „Kritischen Bericht“ der *NMA* (*Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Kritische Berichte, Serie I, Werkgruppe 2, Band 1 und 2* [Karl Gustav Fellerer, Felix Schroeder], Kassel u. a. 1978, S. b/25–b/43, hier: S. b/44–47) abgedruckten Corrigenda-Liste verbleiben etwa die folgenden Stellen:

„Dixit Dominus“: T. 43, 7. Note der VI II im Autograph *cis*², nicht *c*²;
„Beatus vir“: T. 168–172 Textierung der Altstimme im Autograph eindeutig ohne Wiederholung der Silbe „men“ auf 170.2 und ohne Neuansatz der Silbe „a“ auf 171.1;

„Laudate pueri“: T. 36 erste Note im Sopran im Autograph *a*¹ (*f*¹ ist dennoch sinnvoll, muss aber in einer Fußnote als abweichende Alternative zum Quellenbefund ausgewiesen werden);

„Laudate Dominum“: Der Solosopran hat in T. 18 einen (ohnehin zu erwartenden) langen Vorschlag; der Bogen T. 23–24 in VI I ist im Autograph eindeutig vom letzten zum ersten 8-tel gesetzt, was zu einer merklichen, aber plausiblen Änderung der Artikulation führt;

„Magnificat“: 96 dritte Note im Sopran *a*¹ 4-tel (so korrekt in der Alten Gesamtausgabe), nicht *c*² 4-tel (wie in *NMA*).

Die vorliegende Ausgabe unterscheidet sich von den älteren Ausgaben, deren Verdienste nicht geschmälert werden sollen, durch ihre Editionsgrundsätze, die ein Notenbild anstreben, das dem Bild der Quelle möglichst nahekommt. Denn editorische Eingriffe in Bereiche, die so oder anders geregelt werden können, lassen sich nicht rechtfertigen. Dies schließt insbesondere die Wiederherstellung der originalen Partituranordnung im „Laudate Dominum“ ein; die Notierung des Ad-libitum-Fagotts als erstes System einer Akkolade ist weder anschaulich noch musikalisch sinnvoll. Ebenso wird mit der Ergänzung von Angaben sparsam verfahren. Schließlich wurde auch auf eine dem Autograph widersprechende Aufspaltung des Instrumentalbasissystems soweit wie möglich verzichtet. Auch eine Ausschreibung der *colla-parte*-Posaunen hätte das Satzbild verfälscht. Abweichungen vom originalen Notenbild werden in ausführlichen „Einzelmerkungen“ stets besonders begründet.

Das Autograph ist sehr flüchtig geschrieben; in vielen Details zeigt sich Mozarts großer Spielraum, der nicht zufall überlassen möchte. Zusätze der Herausgeber sind keine systematischen Interpretationsvorschläge, sondern nur in seltenen Fällen begründete Ergänzungen des von Mozart beabsichtigten Textes. Die graphische Kennzeichnung der Einzelmerkungen ist durch die Kommentierung einer quellennahen Umschreibung

Die Ausgabe übernimmt Mozarts ursprüngliche Partituranordnung der einzelnen Stücke und ergänzt lediglich bei Nr. 1 das allenthalben erscheinende „Dixit“ um das Subjekt „Dixit Dominus“ und schließt bei Nr. 4 „pueri“ klein (bei Mozart „Pueri“). Die Psalmsprüche Nr. 4 bis 6 und die Psalmnummern gemäß der Vorlage wurden ergänzt.

Mozarts Stimmenbezeichnungen wurden beibehalten mit Ausnahme des Namens „Canto“, der durch „Soprano“ ersetzt wurde. Anstelle des in der Ausgabe verwendeten Namens „Contrabbasso“ (Cb) hätte Mozart wohl „Violone“ geschrieben. Die zeitübliche Schlüsselung der Singstimmen (vgl. die Quellenbeschreibung) wird in der Ausgabe in der heute gängigen Weise wiedergegeben.

Die Ausgabe weicht lediglich in den Ecksätzen von Mozarts Partituranordnung ab, indem sie – als letztlich inkonsequentes Zugeständnis an den heute allgemeinen Brauch – die Trompeten und Pauken über die Violinen setzt. Dessen ungeachtet ist Mozarts Anordnung (VI I, VI II, Clarini, Timpani usw.) sinnvoll. Denn offenkundig wollte er am oberen, besonders gut lesbaren Ende der Partitur diejenigen Stimmen sehen, die musikalisch dominant waren: die beiden Violinen.

Mozarts vorbildliche und reichhaltige Bezeichnung des Notentextes mit Artikulationsanweisungen bereitet Probleme bei der Unterscheidung von Akzentstrich und Staccatopunkt. Leopold Mozarts 1756 erstmals erschienener „Versuch einer gründlichen Violinschule“ erklärt den Artikulationstrich als (akzentuiertes) Staccato, wobei die Noten „recht abgestossen, und eine von der andern abgesondert vorgetragen“ werden

sollen (I. Hauptstück, 3. Abschnitt, § 20). Der Hrsg. hat den Eindruck, dass Striche allenfalls in Ausnahmefällen ein „nachdrücklicheres staccato“ bezeichnen könnten. Dies ist aber keinesfalls immer so; vielmehr lässt sich oft verfolgen, wie bei längeren Passagen die anfänglich verwendete Strichform fließend in Punkte übergeht, ohne dass damit eine Veränderung der Artikulationsweise gemeint wäre. Auch sind „Parallelstellen“ (sei es innerhalb einer einzigen Passage in verschiedenen Stimmen, sei es bei Reprisen innerhalb eines Stückes) nicht selten verschieden bezeichnet. Dazu nur ein Beispiel: „Dixit Dominus“, T. 161, VI I (VI II), Org/B: über den Noten der VI eindeutig Punkte, über den Noten von Org/B eher Striche. Vielfach ist also der Punkt nichts anderes als das graphisch schlichtere „Synonym“ des aufwändigeren Strichs. Die Ausgabe verfährt so, dass sie nur dann, wenn die Strichform eindeutig erkennbar ist, ebenfalls Striche setzt, während sie ansonsten den Punkt bevorzugt, was im übrigen ein Notenbild ergibt, das der Delikatesse der Mozartschen Musik angemessen erscheint. Die jeweils „richtige“ Artikulation müssen die Interpreten dem Charakter der Musik entnehmen. Im Übrigen ergänzt die Ausgabe Artikulationsangaben sparsam – nur dann, wenn innerhalb einer bestimmten Passage in einer oder mehrerer von Fällen etwa Bögen oder Punkte an analogen Stellen fehlen. Wenn bei langen gleichartig zu artikulierenden Passagen, die nicht anders bezeichnet ist (mit Strichen oder Punkten), ergänzt die Ausgabe kursiv die Angabe *simile*.

Im Autograph fehlende Bögen werden in der Ausgabe punktiert ergänzt. Bögen in Vokalsystemen haben nach der Meinung des Hrsg.s – von Ausnahmen abgesehen – nichts mit dem Sinn der Melodie zu tun; die Zuordnung der Noten zu den Textsilben ist zu verdeutlichen, nicht aber die Artikulation zu bezeichnen (was sie ebenfalls mittelbar tun: ein Melismenbogen in der Regel gebunden vorzutragen). Solche „Melismenbögen“ sind in modernen Ausgaben auf Grund der dort genaueren und in allen Stimmen vollständigen Textunterlegung eigentlich überflüssig, zumal ein gebundener Gesang ja nicht eigens durch Bögen gefordert werden muß. Da es jedoch Ausnahmefälle geben mag, in denen auch eine artikulatorische Bedeutung in Frage kommen mag, teilt die Ausgabe diese Bögen gemäß dem Autograph mit, sieht von einer Ergänzung fehlender Bögen in Singstimmen weitgehend ab.

Die Ausgabe modernisiert einige heute nicht mehr gebräuchliche Notationsweisen, wenngleich auch die älteren Formen einen spezifischen Informationswert haben. Wenn heute am Ende eines Taktes eine Viertelnote steht, die durch einen Haltebogen mit dem ersten 8-tel des folgenden Taktes verbunden ist, so schreibt Mozart eine solche Wendung trotz des Taktstriches ein punktiertes 4-tel, wobei er den Punkt nach dem Taktstrich, also an die Stelle des übergebundenen 8-tels, setzt. Mozarts Notation sagt explizit, dass hier eine synkopische Verschiebung der Akzentuierung vorliegt; vgl. etwa „Laudate pueri“, T. 104–107, Alt und VI II: die Halben *f*¹, *d*¹ und *h* sind in beiden Stimmen in der beschriebenen Weise mit Punkt nach dem folgenden Taktstrich notiert.

Doppel oder Tripelgriffe in den Violinen versieht Mozart oft mit separaten Hälsen oder Balken; die Ausgabe vereinheitlicht dies, da nirgends die Absicht einer geteilten Ausführung erkennbar ist. Etwas anders verhält es sich im Fall der „Clarini“. In „Dixit Dominus“ und „Magnificat“ notiert Mozart die beiden „Clarini“ in einem gemeinsamen System. Dabei setzt er die Töne oftmals (insbesondere bei Oktavabstand), an einem gemeinsamen Hals. Daneben aber halst er häufig (selten bei Oktaven) die beiden Töne in entgegengesetzter Richtung und verbindet sie oft, aber nicht immer, zusätzlich durch einen Vertikalstrich. Ein musikalischer Sinn dieser unterschiedlichen Verfahrensweise ist nicht erkennbar. Womöglich hielt Mozart die graphische Trennung durch Oktavabstand für ausreichend, während bei kleineren Abständen die Hälse ein Mittel der weiteren optischen Verdeutlichung waren. Die Ausgabe verfährt schematisch so, dass Oktaven immer an einen gemeinsamen Hals gesetzt werden, während kleinere Intervalle unter Verzicht auf den die Töne verbindenden Vertikalstrich separat gehalten werden.

Mit dem Namen „Clarini“ ist im Übrigen nicht ein besonderes, von einer „normalen C-Trompete der Mozartzeit“ zu unterscheidendes Instrument gemeint. Der Name „Clarini“ geht zurück auf die aus der Zeit der Naturtrompeten stammenden Registernamen. Dort bezeichnete das „Clarinregister“ die Töne von Naturton 8 an; erst von hier aus konnte eine (in einzelnen Tönen „unreine“) kontinuierliche Durtonleiter ge-

nicht".³ Die Ausgabe behält diese Striche bei und verdeutlicht die sich in der Regel durch ein Unisono aller Stimmen ergebende Interpretation durch kursives „tasto“. Schließlich ist auf die Möglichkeit einer doppelten Bedeutung – „staccato“ und „tasto“ zugleich – des Strichleins über oder unter den Orgelnoten in der Partitur hinzuweisen (vgl. etwa „Beatus vir“, T. 1–2, hier zusätzlich „tasto“).

Mozart verstärkt gemäß alter und auch für die Aufführung seiner eigenen Kirchenmusik bezeugter Salzburger Tradition die Singstimmen Alt, Tenor und Bass in allen Tutti-Passagen durch Posaunen, falls nicht eigens durch „senza Tromboni“ deren Schweigen auch in Tutti-Passagen verlangt wird. Mozarts Autograph bezeichnet das Schweigen der Posaunen sorgfältig, sei es durch Angaben wie „senza tromboni“ (in verschiedenen Abkürzungsformen wie „senza tromb.“ oder – so die häufigste Form – „sz: tr.“) oder sei es durch die mit „con“ und „senza“ Tromboni gleichbedeutenden, aber primär auf die Singstimmen zielenden Angaben „Tutti“ und „Solo“. Das Eintreten der Posaunen nach ihrem Pausieren in Tutti-Partien wird durch den Hinweis „tromb.“, meistens aber „tr.“ bezeichnet. Alle derartigen Vermerke werden in der Ausgabe normalisiert als „senza Trb“ bzw. „con Trb“ in gerader Schrift wiedergegeben; die Mitteilung der jeweils originalen Schreibweise ist wegen der Eindeutigkeit des Gemeinten entbehrlich. Mozarts Abkürzungen meinen die Pluralform; so schreibt er im „Dixit Dominus“, T. 143, im Alt „senza tromboni“, in Tenor und Bass jeweils „sz: tr.“. Anders als am Beginn des „Laudate Dominum“, wo Mozart zu Beginn des Chortuttis in T. 42 quer vor die Systeme Alt, Tenor und Bass „senza Tromboni“ schreibt, bezieht sich der Plural an der genannten Stelle auf die eine einzelne Stimme begleitenden Posaunen. Bei dem standardisierten Mitspielen in Tutti- und dem Pausieren in Solo-Passagen gibt die Ausgabe über das Autograph hinaus zur Verdeutlichung die kursivierten Hinweise: *con Trb* bzw. *senza Trb*.

Wenn man heute Posaunen verwenden will, so darf die Transparenz des Klangbildes nicht beeinträchtigt werden. Walter Senn hat zu Recht darauf hingewiesen: „Einerseits kannte das 18. Jahrhundert noch keine Massenchöre, sondern nur eine kleine Orgel. Im Salzburger Dom, dessen Chor zu den größten dieser Zeit gehörte, wirkten etwa 28 Sänger mit. Andererseits wurden in der Posaunenmusik die Baßventil, sondern auf Instrumenten unter der Größe führt, deren weitere Mensur und schlankere Form einen weichereren Klang vermittelten“.⁴

Die Orthographie weicht weit aus dem Bereich der historischen Büchern ersichtlich ab. In der Autographenfassung der *Antiphonale Romanum* (Vaticana, 1781) sind die Abweichungen bei Mozart bezeichnet. Eine (wohl in der Autographenfassung) findet sich nur an einer Stelle (vgl. die Anmerkung zu „Dixit Dominus“, T. 20). Die Abweichungen werden in der Ausgabe aufgelöst. Ebenso stillschweigend werden die Abweichungen bei homorhythmischen Partien im Autographen aufgelöst. Ergänzungen in Kursive sind an den entsprechenden Stellen gewesen. Die wenigen nicht eindeutigen Fälle der Autographen-Textierung werden einzeln vermerkt.

III. Einzelanmerkungen

Folgende Abkürzungen werden verwendet: A = Alto, B = Basso, Cb = Contrabasso, Fg = Fagotto, Org/B = Organo/Bassi, S = Soprano, T = Tenore, Vc = Violoncello, VI = Violino.

Die Abweichungen zwischen autographischer Partitur und Ausgabe werden wie folgt verzeichnet: Taktzahl, Kürzel der betreffenden Stimme(n), Zahlenangabe des rhythmischen Zeichens, auf das sich die Anmerkung bezieht (dabei werden Noten, auch Vorschläge, und Pausen gleichermaßen gezählt). Eine Angabe der Form „VI I (VI II)“ bedeutet, dass die Anmerkung auch für VI II der Ausgabe bei „unisono“-Notierung des Autographs gilt, wobei der Quellenbefund nur aus VI I zu entnehmen ist.

Zur Kontrolle der Bassdifferenzierung in der Ausgabe wird zu Beginn der Anmerkungen zu den einzelnen Stücken die originale Notation der Org/B-Stimme beschrieben. Angaben in Anführungszeichen finden sich so im Autograph, wobei Groß- und Kleinschreibung von „Orga-no“ und „Violoncello“ kaum zu unterscheiden sind. Im folgenden werden die Instrumentennamen stets groß geschrieben, da Mozart selbst z. B. das Wort „Bassi“ immer eindeutig groß schreibt. Die Wendung „zweistimmig notiert“ schließt auch die Doppelhalsung von Noten beim Zusammentreffen der Stimmen ein.

1. Dixit Dominus (Ps. 109)

Zur Stimme Org/B:
24.2–26.1; 30.2–32.1; 67.2–3: Jeweils im Diskantschlüssel notiert; 142–150.1: zweistimmig notiert, in T. 142 oben „Violoncello“, unten „altri Bassi“.

20 Coro: Mozart schreibt bei S und B (A und T sind untextiert) fälschlich „pedem“ (Akk. Sg.) statt „pedum“ (Gen. Pl.).

23 VI I (VI II) 5, 9: Die Auflösungszeichen vor den Vorschlägen f^2 und d^2 sind im Autograph vorhanden; Kleindruck in der Ausgabe ergibt sich aus dem Kleindruck der Vorschläge.

33 VI I 1–4: Punkte fehlen.

40 Org: Bezifferung im Original mit Warnungssakzidens $\#6$ (Ausgabe: 6) wegen des im Akkord zu T. 37 enthaltenen „dis“

41 Org: Bezifferung $\frac{6}{5}$, die Ausgabe verdeutlicht ausnahmsweise 2 zu $\#2$, um den naheliegenden Sekundakkord über as mit b (statt richtig h) zu verhindern.

50–54 Org/B: Mozart setzt Striche im Sinne von „Ziffer 1“; in T. 55 schreibt er ausdrücklich „tasto“. Die Ausgabe gibt den Quellenbefund wieder. Falls überhaupt ein Ausführungsunterschied gemeint ist, wäre allenfalls an die Möglichkeit der Oktavverdopplung durch die rechte Hand bei „Ziffer 1“ zu denken. Der Grund dürfte jedoch banaler sein: Im Rahmen eines Unisono aller Stimmen ist die Bezeichnung einer kontinuierlichen Tonfolge mit Strichen leicht als „tasto“-Anweisung zu verstehen, nicht aber die entsprechende Bezeichnung einzelner Schläge, die man fälschlicherweise mit akzentuierten Akkorden begreifen könnte. Vgl. auch T. 140f.: Striche, T. 143: „tasto“

76 alle Stimmen: Mozart schreibt „fpia.“ (so bei VI I und II) für „fp.“ (S, A, T, B, Org/Bassi) in einem Zug, bei den VI jedoch, dass die Zifferung von „f“ zum ersten, von „pia.“ zum zweiten 8-tel deutlicher wird. Da die Orgelstimme in 8-teln verläuft, trennt die Ausgabe hier Mozarts Angabe f von der als Abbeviatur geschriebenen Bassnote pa (vgl. den Autographen T. 77–79 (alle Stimmen) bzw. 80 (nur VI I, VI II) /Bassi; in den Orgelstimmen ergänzt die Ausgabe „fp“ im Kleindruck) geht Mozart dann konsequent zur Schreibung „fp“ über. Da auch die Notation „fpia.“ hinreichend deutlich ist, wurde sie in der Ausgabe beibehalten.

92 (VI II), Org/B: Die Erhöhung der vorletzten Note f^1 (bzw. f) zu fis^1 (bzw. $f\sharp$) ist zu erwägen, wofür sich in der Ausgabe nur deshalb kein Kreuz, weil es als selbstverständlich vorausgesetzt ist. Die Ausgabe ergänzt ein Kreuz in Kleindruck, da der Hrs. den Übergang zum Sekundschritt zwischen den Stufen sechs und sieben in der aufsteigenden Molltonleiter bei Mozart sonst nicht kennt (die Stelle „Beatus vir“, VI I 8–9, g^2 – ais^2 , ist kein Gegenargument: Es handelt sich hier um eine „Dominantleiter“ in Mollumgebung; g^2 ist Tonikaterz, ais^2 doppeldominante der Leitton zur Dominante).

102, 104 S: Die Leittöne zwei 8-tel (statt pkt. 8-tel + 16-tel wie im A) ist im Autograph eindeutig.

141 S, A, T, B: Das Autograph setzt hier Punkte statt wie sonst Striche in der Bedeutung von „Ziffer 1“; die Ausgabe setzt wie üblich Striche und die kursive Angabe „tasto“

141 VI I (VI II) 5: Auflösungszeichen vor dem Vorschlag f^2 fehlt im Autograph.
142 S, A, T, B: Das Kürzel „pia.“ steht in allen vier Stimmen eindeutig nicht am Taktbeginn, sondern unter der Taktmitte oder sogar gegen Taktende. Unter dem Org/B-System steht „pia.“ erst zu Beginn von T. 143.

142ff. S, A, B: Die Melismenbögen verlaufen im Autograph wie folgt: S, A jeweils 142–147 (danach Seitenwechsel), B 143–147 sowie (wohl irrig, daher nicht in den Text der Ausgabe übernommen) 148, 1–2. Im T findet sich zu „saeculo-“ kein Bogen.

143 VI I 2–4: Punkte über a^2 fehlen.

149 Org/B: Noten bis inkl. T. 150/1 (c) mit doppeltem Hals zur Anzeige der Wiedervereinigung der Bässe.

150 VI II, Org/B: In der Stimme VI II „for.“ vor der ersten Note, in Org/B dagegen bei der zweiten Note. Die Ausgabe verzichtet auf eine Angleichung, da solche scheinbaren „Unstimmigkeiten“ des Öfteren begegnen und wegen der unterschiedlichen Motivgestalten in den einzelnen Stimmen nicht unplausibel wirken.

150 T, 151 A, B: Über dem jeweiligen System Angabe „Tromb.“ (A) bzw. „Tr.“ (T, B).

158 VI I (VI II) 2–4: Punkte fehlen im Autograph.

2. Confitebor (Ps. 110)

Zur Stimme Org/B:
6.6–7.1: Im Diskantschlüssel notiert; 20, 2. Takthälfte–22.1: Zweistimmig notiert, in T. 20 oben „Violoncello“, unten „senza Organo“, die Ausgabe notiert mit Doppelhalsung bis zum Einsatz der Orgel; 23: „Organo:“ über Note b ; 28: „senza Org.“; 29: bei der drittletzten Note „Org.“; 34, viertes 4-tel–35: zweistimmig notiert (4-telpause am Ende von T. 35 jedoch nur einfach); 42, zweites 4-tel–44, viertes 8-tel: zweistimmig notiert, T. 42 oben „Violoncello“; 51, viertes 4-tel–54, zweite Schlagzeit: zweistimmig notiert, T. 51 oben „Violoncello“;

³ A. a. O., S. 35; eine ausführliche Erörterung der Notationsweise bietet H. Federhofer, „Striche in der Bedeutung von 'tasto solo' oder der Ziffer '1' bei Unisonostellen in Continuo-Stimmen“, in: *Neues Augsburger Mozartbuch*, d. i. *Zeitschrift des Historischen Vereins von Schwaben*, Band 62/63, 1962, S. 497–502.

⁴ Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I, Werkgruppe 1, Abteilung 1: *Messen*, Band 2, hrsg. von Walter Senn, Kassel u. a. 1975, S. XVIII, Anm. 66).

64: „senza Org.“; 65, viertes 4-tel–69: zweistimmig notiert, T. 65 oben „Violoncello“, T. 66 unten „Org.“; 72–73, viertletzte 8-tel: Zweistimmig notiert, oben vor T. 72 „Violoncello“, die Ausgabe schreibt auch die drei letzten 8-tel von T. 73 mit Doppelhalsung; 76–77: zweistimmig notiert, T. 76 oben „Violoncelli et fagotti“; T. 95–97: zweistimmig notiert, T. 95 oben „Violoncello“, unten „senza Org.“ (ein Hinweis auf den Wiedereintritt fehlt).

4 Org 5: Ziffern in der vertikalen Anordnung (von oben nach unten) $\frac{9}{5} \frac{8}{6}$, anscheinend ohne spezielle Bedeutung (ähnlich: T. 84, 85). Die Ausgabe gibt die Ziffern in normalisierter Anordnung wieder. Der Blick auf T. 5 mag die Anomalie im Autograph erklären: Womöglich hatte Mozart überall zunächst nur die Ziffern $\frac{9}{5}$ notiert und erst nachträglich die Ziffern 5 bzw. 6 unten angefügt. Ein Hinweis auf die vom Organisten zu wählende Lage des Akkords ist damit sicher nicht verbunden, denn die Erreichbarkeit einer bestimmten Lage hängt wesentlich von der Lage der vorangehenden Akkorde ab, über die in der Bezifferung jedoch nichts gesagt ist.

1ff. VI I (VI II), Org/B: Punkte fehlen; ergänzt gemäß T. 81ff.

6 VI I: „pia.“ bereits in T. 5 zwischen 2. und 3. Note, „for.“ in T. 6 bei 5. Note, f¹-8-tel. Eine Angleichung an die anderen Stimmen erscheint berechtigt.

6 A, T, B 1–2: Jeweils Bogen, nicht in die Ausgabe übernommen, da er wohl irrtümlich gesetzt wurde (Textierung syllabisch).

23 Org 5: Das Wort „Organo.“ beginnt deutlich links vor der Note *b*. Da auch „for.“ links unter dieser Note steht, schreibt die Ausgabe „con Organo“ schon bei der Note *b* (vgl. auch die folgende Anmerkung).

23, 75 VI I, VI II, Org/B: „for.“ auf dem dritten 4-tel bzw. am Taktbeginn. Mozart will offenbar bereits den Schlussklang dynamisch hervorheben; er unterstreicht damit das vorwärtsweisende Moment der Musik bei gleichzeitigem (harmonischem) Abschluss des vorangehenden Abschnitts. Darauf deutet auch die erneute Angabe „for.“ bei Vc, Fag in T. 76.

29 VI I: „for.“ bereits bei 3. Note, g¹-8-tel; hier erscheint eine Angleichung auch wegen der erst mit der 4. Note einsetzenden Artikulation berechtigt.

30 VI I (VI II) 6–7: Punkte fehlen; ebenso: 31.1–2.

33 A: Bogen 1–3 statt 1–2.

39 VI I, VI II: Die Punkte bei den drei letzten 8-teln stehen nur in VI II.

50 A 4: Auflösungszeichen vor *a*¹ erst vor der letzten Note des Taktes.

59 Org/B 1–2: Punkte fehlen; ebenso: 60.6–8; 61.1–2.

66 S: Mozart wiederholt hier zur Verdeutlichung die Angabe „Solo“

71 VI I, VI II 2: Die Weiterführung des „Quartsprungmotivs“ der vorangehenden Takte führt am Taktbeginn zu der Wendung *g*²-*d*²-*g*² bzw. *g*¹-*d*¹-*g*¹, die mit dem Ton *des*¹ im Alt kollidiert. Die Ergänzung eines *b*-Akzidenz vor *d*² bzw. *d*¹ stellt den kleinstmöglichen editorischen Eingriff dar, führt zu der unschönen Tonfolge *g*²-*des*²-*g*² bzw. *g*¹-*des*¹-*g*¹. Das musikalische Übel wäre der Ton *es*² bzw. *es*¹ in VI I und VI II.

74 VI I 8: Nach *c*²-8-tel eine überzählige 8-tel

76 Org/B: bei der „oberen Stimme“ erneu

81–83 VI I (VI II): Punkte fehlen.

3. Beatus vir (Ps. 111)

Zur Stimme Org/B:

22–23: Im Tenorschlüssel zweistimmig notiert, oben „Violoncello“; 51: links „Violoncello“, 55: „Org.“; 83: Im Diskantschlüssel notiert, mit einfachem Hals), T. 142 oben „Violoncelli et fagotti“; links vor dem Takte „Org.“; 177.2: „senza Org.“

1–2 Org/B: „und Striche gemäß dem Autograph. Die Striche sind wohl als redundant im Sinne von „Zusatz“ zu verstehen, doch ist daneben auch eine artikulatorische Deutung nicht ausgeschlossen.

13a–24a: Die im Autograph stehenden Takte stehen auf einer durchgestrichenen Seite (vgl. oben, Quellenbeschreibung und Abbildung 2). Es handelt sich um eine frühere Version der Takte 13–24, die unmittelbar an T. 12 anschließen (T. 1–12).

Die endgültige Version greift die ursprünglichen Gedanken nicht auf, sondern führt auf die Worte „Potens in terra“ jenen aufsteigenden Dominantseptakkord ein, der im weiteren Verlauf des Satzes (auch in Form eines aufsteigenden Dreiklangs) eine wichtige Rolle spielt (vgl. T. 75ff., „In memoria aeterna“ und 170ff., „Amen“). Erst im zweiten Anlauf ist Mozart jenes Motiv eingefallen, das ein wesentliches Konstituens der Großform dieses Satzes bildet.

Eine Übertragung dieser Seite findet sich bereits in *NMA I/2/Bd. 1* und 2, Krit. Ber., S. b/34 (in den Originalschlüsseln; da das Autograph damals unzugänglich war, folgt die Übertragung in *NMA* dem Revisionsbericht der „Alten Gesamtausgabe“: *W. A. Mozart's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe. Supplement. Revisionsbericht. Serie I, II, III und Serie XXIV, Nr. 1, 28 und 29, Leipzig 1886, S. 42* [Gustav Nottebohm]; Hinweis darauf in *NMA*, a. a. O., S. b/33, Anm. 1). Der Abdruck der *NMA* ist an einigen Stellen zu korrigieren. So finden sich die Takte nicht „zwischen T. 11 und 12“, sondern „zwischen T. 12 und 13“ (besser: „nach T. 12“); T. 13a VI II: die 8-telpause ist zu tilgen; T. 19a VI I: die Punkte nach der Halben sind zu tilgen (richtig bei Nottebohm), VI II: die obere Note muß *fis*¹ statt *g*¹ lauten, ebenso die erste Note im T (beide Noten richtig bei Nottebohm); T. 21a VI I: die untere Note muß *e*¹ statt *d*¹ lauten (richtig bei Nottebohm); generell setzt Mozart in diesen Takten eher Artikulationsstriche als Punkte.



13, 14: Mozart hebt über die jeweils letzte Note in T. 13 einen Strich, in T. 15 einen Punkt. Hier ist jedoch gewiss dieselbe Ausführung gemeint. Die Ausgabe setzt jeweils einen Punkt, um nicht eine Differenz zu suggerieren.

19 VI II 1: Hier und an allen Parallelstellen punktiert Mozart nur die obere der beiden Noten.

50 VI I: Hier – entgegen T. 51–54 und VI II, T. 50–54 – ein Bogen 1–2 und 4 Punkte über den Noten 3–6. Die Ausgabe gleicht T. 50 an die vorherrschende Lesart an.

57 VI II: Ursprünglich *g*²/*e*² (als Doppelgriffabbreviatur) statt *a*¹/*g*¹.

70 VI II: Im Autograph Beginn von fol. 19^v. Wohl deshalb setzt Mozart nochmals Punkte von 1–6; die Ausgabe übernimmt diese Punkte nicht, da durch *simile* in T. 61 die Ausführung bis T. 72 hinreichend deutlich angezeigt wird und die Heraushebung von T. 70 verwirrend wirken würde.

77 VI II, S 1–2: Die rhythmische Differenz des Autographs wurde beibehalten, da die kurze Sekundreibung unproblematisch ist (selbst wenn sie auf einem Versehen Mozarts beruhen sollte, was wir nicht wissen).

77 Org/B 2: Mozart halst *dis*-8-tel separat, entgegen der Balkensetzung in allen Folgetakten. Da sicher keine artikulatorische Abweichung von den umgebenden Takten gemeint ist, setzt die Ausgabe die Noten 2–4 an einen gemeinsamen Balken. Vgl. dagegen die in überraschender Weise bezeichneten Stellen T. 171 und 173 sowie 179 und 181.

78, 80 Org: Die Verlängerungsstriche der Bezifferung erfassen im Autograph auch noch die Pausen, in T. 82 enden sie aber auf der 2. Schlagzeit. Ein Grund für die Abweichung ist nicht erkennbar, da auch in T. 82 die Harmonie über der Pause erhalten bleibt ($\frac{6}{4}$ über *e*, wobei die Dissonanz *h*² in VI I liegt). Dieselbe (scheinbare?) Inkonsequenz findet sich in T. 85 und 86. Die Ausgabe folgt der Quelle. 84 B, Org: Die Diskrepanz zwischen *B* (Ton *h*) und Org/B (Ton *a*) auf dem letzten Achtel geht aus dem Autograph zweifelsfrei hervor.

139 VI II 1–2, Org/B: Punkte fehlen; ergänzt nach VI I.

154 Org/B: Mozart schreibt „for“ bereits zu Beginn von T. 153. Die Ausgabe ändert dies gemäß VI I (VI II), verschiebt die Angabe also um einen Takt, wenn gleich nicht auszuschließen ist, dass Mozart auch hier daran denkt, bereits im Zäsurtakt selbst dynamisch auf das Folgende zu verweisen und so Abschluss und Eröffnung ineinander zu verschränken.

168–172 A: Die Textierung im Autograph ist eindeutig und muss nicht geändert werden (etwa durch Ergänzung der Silbe „-men“ auf 170,2 und der Silbe „a-“ auf 171,1).

4. Laudate pueri (Ps. 112)

Zur Artikulation: Die zumeist absteigenden 4-telpassagen sind weitgehend staccato zu spielen; Mozart setzt Punkte oder Striche jedoch sparsam. Die Ausgabe folgt ihm darin und vereinheitlicht die Zeichen hier zu den (häufiger zu findenden) Strichen, ohne damit eine allzu nachdrückliche Ausführung zu empfehlen.

Im Übrigen fällt auf, dass Mozart auf den betonten Schlussston der absteigenden 4-telpassagen offenbar konsequent keinen Strich setzt, und zwar auch dann nicht, wenn der Schlussston eine Viertelnote ist (vgl. Abbildung 3). Dies könnte darauf deuten, dass er diesen Ton etwas länger ausgehalten wünscht (vgl. etwa Org/B, T. 152, dagegen aber T. 149: dort wird das Motiv weitergeführt).

Zur Stimme Org/B: In diesem Satz, der in einer Art von „stile antico“ gearbeitet ist, lässt sich die Bassdifferenzierung nur unter Zuhilfenahme eines zweiten Systems übersichtlich darstellen. Zwar notiert Mozart auch hier die Bassstimme(n) grundsätzlich auf einem System, häufig aber zwei- oder gar dreistimmig, und gelegentlich schreibt er, was der Ausgabe verwehrt ist, Noten mit dem Zusatz „Bassi“ in das sonst leere System unter der Stimme Org/B (vgl. Abbildung 3). In der Ausgabe enthält das untere System die Orgelstimme. Die Orgel spielt alle im Autograph notierten Bassnoten mit Ausnahme der Stellen, die mit „senza Organo“ bezeichnet sind. An diesen Stellen setzt die Ausgabe Pausen, die die autographen Angaben „senza Organo“ ersetzen, die jedoch der folgenden detaillierten Beschreibung des Stimmverlaufs zu entnehmen sind. Die „Bassi“ (Cb, Fag) spielen die einstimmig im Bassschlüssel notierten Passagen der Org/B-Stimme und die eigens im sonst leeren unteren System notierten, mit „Bassi“ bezeichneten Passagen. Besondere Hinweise auf das Vc gibt Mozart nicht, doch bietet es sich an, das Vc zur Verdopplung des Tenors an solchen Stellen, an denen Mozart die Stimme im Tenorschlüssel notiert, ebenso an zweistimmig notierten Stellen heranzuziehen, deren (von Cb und Fag zu spielende) Unterstimme dem Vokalbass, deren Oberstimme aber dem Tenor folgt. Die Ausgabe verfährt so in T. 5–11, 20/2–21, 26–30, 50–51 und 96–99.

Ob diese Differenzierung der im Autograph unter der einzigen Rubrik „Bassi“ zusammengefaßten Instrumente Vc, Cb und Fag von Mozart so beabsichtigt war, könnte zuverlässig nur einem authentischen Stimmensatz mit komplett besetzter Bassgruppe entnommen werden, den es aber nicht (mehr) gibt (vgl. NMA I/2/Band 1 und 2, Kritische Berichte, „l. Quellen“, S. b/25–29). Die Ausgabe setzt deshalb die Angaben „Vc“ und „Cb, Fag“ in diesem Satz kursiv. Eine schlichtere Interpretation der Bassdifferenzierung könnte davon absehen, das Vc die „Oberstimme“ in zweistimmig notierten Orgelpassagen spielen zu lassen, also Vc, Cb und Fag weitgehend gemeinsam die „tiefste“ Stimme spielen zu lassen und an zweistimmigen Stellen die „Oberstimme“ zu ignorieren. Nur in den T. 20.2–21 müßte das Vc mit der Org (bei schweigendem Cb, Fag) gehen, da der T hier die tiefste Stimme des Satzes bildet (im Autograph c₄-Schlüssel) und im Autograph keine alternative „Bassi“-Version notiert ist. Letztlich wird der Unterschied in der Wirkung nicht groß sein, da der T bereits durch Posaunen verdoppelt wird und das Vc nicht hervortreten kann.

In der folgenden Beschreibung der Bassstimme ist der Zusatz „im Orgelsystem“ nur dann, wenn in einem weiteren System „Bassi“ notiert ist.

20: Vor der 2. Halben Tenorschlüssel; 28: Tenorschlüssel im Orgelsystem ab zweitem 4-tel; 39: Tenorschlüssel im Orgelsystem; 45: Vor dem letzten „Bassi“ im unteren System; 49: Tenorschlüssel im Orgelsystem; 52: Bassschlüssel im Orgelsystem; 58: Im System der Orgel; 88: Im System der Orgel; 125: Vor der 2. Takthälfte; 129: Tenorschlüssel im Orgelsystem; 141: Sopranschlüssel im Orgelsystem; 147: Bassschlüssel im Orgelsystem; 148f.: Im System der Bassi; 171: „senza Organo“

1 S, A, T, B: „Tutti“ (S, B) bzw. „f.“ (A, T) am Anfang des Satzes, nicht erst beim Einsatz der Stimmen. Die Ausgabe setzt „Tutti“ über beide Instrumentalbassstimmen (die Quelle notiert nur 1 System), wengleich die Angabe sich primär auf die Orgel beziehen dürfte.

36 S 1: a¹. Zwar wäre dieser Ton als Dreiklangsterz erwünscht, doch hat die VI I eindeutig f¹; zudem endet das Skalenmotiv sonst immer mit einem Sekundschritt abwärts. Deshalb schreibt die Ausgabe auch im S f¹, zumal die Dreiklangsterz in der VI II erklingt und terzlose Klänge im Chor in diesem Satz auch sonst vorkommen.

38 Org/B 2: Strich fehlt.

42, 44, 116, 118 VI I, VI II, Org/B: Mozart gibt die Angabe „mf“ in der Form „mezfor“ (die Angabe fehlt in Org/B, T. 118).

114 Org/B: „sz: Organo“ bereits ab erstem 4-tel. Die Ausgabe weist der Orgel jedoch noch den Schlußton A zu.

126–127, 130–131 VI II: Je ein Bogen über zwei Takte; die Ausgabe setzt die Bögen wie in den umgebenden Takten nur eintaktig. Es dürfte insgesamt eine Legato-Ausführung ohne deutliches Absetzen an den Taktenden gemeint sein.

132 T: Im Autograph zusätzlich Hinweis „tr.“ (für „con Tromboni“), der in der Ausgabe nicht mitgeteilt wird, da im T zuvor (anders als in A und B) nicht das Aussetzen der Posaunen gefordert war.

171 S: An der Textunterlegung des Autographs besteht kein Zweifel; vgl. auch die folgenden Takte. Die Angabe „s. Tr.“ steht im Autograph auf derselben Linie wie „pia.“; die Posaunen setzen demnach bereits bei der Silbe „-men“ aus, nicht erst beim folgenden „amen“ (T. 172).

176 VI I, VI II: „for.“ in beiden Stimmen unter dem Taktstrich zwischen T. 175 und 176, also – wie auch andernorts – bereits auf den Schlussklang der vorangehenden Phrase. Die Ausgabe folgt der Quelle.

5. Laudate Dominum (Ps. 116)

Mozart schreibt die Stimme „Fagotto ad libitum“ zwischen die Stimmen „Basso“ und „Organo e Bassi“. Es gibt keinen Grund, von dieser Partituranordnung abzuweichen, zumal die Fagott-Stimme stets der Violine I als der führenden Instrumentalstimme untergeordnet ist. Sie ist also trotz selbständiger Führung eine Begleitstimme und gehört in einem weiteren Sinn zu Mozarts Praxis der Bassdifferenzierung. Aus Mozarts Partitur geht im Übrigen nicht eindeutig hervor, wie die Bassstimme auszuführen ist. Bei nur einem Fagott ist die Ausführung klar. Sind aber mehrere Fagotte vorhanden, so sind vier Möglichkeiten denkbar: Ein Solo-Fagott spielt die „ad libitum“-Stimme, die übrigen Fagotte spielen die Stimme Org/B mit (Möglichkeit 1), oder sie schweigen (2). Oder: Alle Fagotte spielen die „ad libitum“-Stimme, also nicht die Stimme Org/B (3). Oder: Beim Verzicht auf die Ad-libitum-Stimme (der aber kaum in Betracht kommen dürfte) spielen alle Fagotte die Stimme Org/B mit (4). Ob der Singular „Fagotto“ auf solistische Ausführung der Stimme verweist, ist zwar nicht sicher zu entscheiden. Es dürften aber wohl nur die Möglichkeiten 1 oder 2 in Betracht kommen. – In der Tenorschlüssel schreibt Mozart das Wort „ma“ mit Akzent: „mà“; ebenso schreibt er „à mezza voce“. In den Chorstimmen A, T und B schreibt die Ausgabe bereits „ma“ (Beginn jeweils „senza Tromboni“; Mozart setzt diese Angabe erst beim Einsatz der Stimmen tutti in T. 42 („senza Tromboni“ quer vor den durch eine Klammer zusammengefaßten Systemen A, T und B). Die Ausgabe wiederholt den Vermerk hier nicht.

Zur Stimme Org/B:
42: „senza Organo“; 46: „Org.“; 48: „senza Org.“; 58: „Org.“; 60: „senza Org.“; 62.4: „Org.“; 63.4: „senza Org.“; 64: „Org.“; 66: „Org.“; 68: „Org.“; 70: „Org.“; 72: „Org.“; 74: „Org.“; 76: „Org.“; 78: „Org.“; 80: „Org.“; 82: „Org.“; 84: „Org.“; 86: „Org.“; 88: „Org.“; 90: „Org.“; 92: „Org.“; 94: „Org.“; 96: „Org.“; 98: „Org.“; 100: „Org.“; 102: „Org.“; 104: „Org.“; 106: „Org.“; 108: „Org.“; 110: „Org.“; 112: „Org.“; 114: „Org.“; 116: „Org.“; 118: „Org.“; 120: „Org.“; 122: „Org.“; 124: „Org.“; 126: „Org.“; 128: „Org.“; 130: „Org.“; 132: „Org.“; 134: „Org.“; 136: „Org.“; 138: „Org.“; 140: „Org.“; 142: „Org.“; 144: „Org.“; 146: „Org.“; 148: „Org.“; 150: „Org.“; 152: „Org.“; 154: „Org.“; 156: „Org.“; 158: „Org.“; 160: „Org.“; 162: „Org.“; 164: „Org.“; 166: „Org.“; 168: „Org.“; 170: „Org.“; 172: „Org.“; 174: „Org.“; 176: „Org.“; 178: „Org.“; 180: „Org.“; 182: „Org.“; 184: „Org.“; 186: „Org.“; 188: „Org.“; 190: „Org.“; 192: „Org.“; 194: „Org.“; 196: „Org.“; 198: „Org.“; 200: „Org.“; 202: „Org.“; 204: „Org.“; 206: „Org.“; 208: „Org.“; 210: „Org.“; 212: „Org.“; 214: „Org.“; 216: „Org.“; 218: „Org.“; 220: „Org.“; 222: „Org.“; 224: „Org.“; 226: „Org.“; 228: „Org.“; 230: „Org.“; 232: „Org.“; 234: „Org.“; 236: „Org.“; 238: „Org.“; 240: „Org.“; 242: „Org.“; 244: „Org.“; 246: „Org.“; 248: „Org.“; 250: „Org.“; 252: „Org.“; 254: „Org.“; 256: „Org.“; 258: „Org.“; 260: „Org.“; 262: „Org.“; 264: „Org.“; 266: „Org.“; 268: „Org.“; 270: „Org.“; 272: „Org.“; 274: „Org.“; 276: „Org.“; 278: „Org.“; 280: „Org.“; 282: „Org.“; 284: „Org.“; 286: „Org.“; 288: „Org.“; 290: „Org.“; 292: „Org.“; 294: „Org.“; 296: „Org.“; 298: „Org.“; 300: „Org.“; 302: „Org.“; 304: „Org.“; 306: „Org.“; 308: „Org.“; 310: „Org.“; 312: „Org.“; 314: „Org.“; 316: „Org.“; 318: „Org.“; 320: „Org.“; 322: „Org.“; 324: „Org.“; 326: „Org.“; 328: „Org.“; 330: „Org.“; 332: „Org.“; 334: „Org.“; 336: „Org.“; 338: „Org.“; 340: „Org.“; 342: „Org.“; 344: „Org.“; 346: „Org.“; 348: „Org.“; 350: „Org.“; 352: „Org.“; 354: „Org.“; 356: „Org.“; 358: „Org.“; 360: „Org.“; 362: „Org.“; 364: „Org.“; 366: „Org.“; 368: „Org.“; 370: „Org.“; 372: „Org.“; 374: „Org.“; 376: „Org.“; 378: „Org.“; 380: „Org.“; 382: „Org.“; 384: „Org.“; 386: „Org.“; 388: „Org.“; 390: „Org.“; 392: „Org.“; 394: „Org.“; 396: „Org.“; 398: „Org.“; 400: „Org.“; 402: „Org.“; 404: „Org.“; 406: „Org.“; 408: „Org.“; 410: „Org.“; 412: „Org.“; 414: „Org.“; 416: „Org.“; 418: „Org.“; 420: „Org.“; 422: „Org.“; 424: „Org.“; 426: „Org.“; 428: „Org.“; 430: „Org.“; 432: „Org.“; 434: „Org.“; 436: „Org.“; 438: „Org.“; 440: „Org.“; 442: „Org.“; 444: „Org.“; 446: „Org.“; 448: „Org.“; 450: „Org.“; 452: „Org.“; 454: „Org.“; 456: „Org.“; 458: „Org.“; 460: „Org.“; 462: „Org.“; 464: „Org.“; 466: „Org.“; 468: „Org.“; 470: „Org.“; 472: „Org.“; 474: „Org.“; 476: „Org.“; 478: „Org.“; 480: „Org.“; 482: „Org.“; 484: „Org.“; 486: „Org.“; 488: „Org.“; 490: „Org.“; 492: „Org.“; 494: „Org.“; 496: „Org.“; 498: „Org.“; 500: „Org.“; 502: „Org.“; 504: „Org.“; 506: „Org.“; 508: „Org.“; 510: „Org.“; 512: „Org.“; 514: „Org.“; 516: „Org.“; 518: „Org.“; 520: „Org.“; 522: „Org.“; 524: „Org.“; 526: „Org.“; 528: „Org.“; 530: „Org.“; 532: „Org.“; 534: „Org.“; 536: „Org.“; 538: „Org.“; 540: „Org.“; 542: „Org.“; 544: „Org.“; 546: „Org.“; 548: „Org.“; 550: „Org.“; 552: „Org.“; 554: „Org.“; 556: „Org.“; 558: „Org.“; 560: „Org.“; 562: „Org.“; 564: „Org.“; 566: „Org.“; 568: „Org.“; 570: „Org.“; 572: „Org.“; 574: „Org.“; 576: „Org.“; 578: „Org.“; 580: „Org.“; 582: „Org.“; 584: „Org.“; 586: „Org.“; 588: „Org.“; 590: „Org.“; 592: „Org.“; 594: „Org.“; 596: „Org.“; 598: „Org.“; 600: „Org.“; 602: „Org.“; 604: „Org.“; 606: „Org.“; 608: „Org.“; 610: „Org.“; 612: „Org.“; 614: „Org.“; 616: „Org.“; 618: „Org.“; 620: „Org.“; 622: „Org.“; 624: „Org.“; 626: „Org.“; 628: „Org.“; 630: „Org.“; 632: „Org.“; 634: „Org.“; 636: „Org.“; 638: „Org.“; 640: „Org.“; 642: „Org.“; 644: „Org.“; 646: „Org.“; 648: „Org.“; 650: „Org.“; 652: „Org.“; 654: „Org.“; 656: „Org.“; 658: „Org.“; 660: „Org.“; 662: „Org.“; 664: „Org.“; 666: „Org.“; 668: „Org.“; 670: „Org.“; 672: „Org.“; 674: „Org.“; 676: „Org.“; 678: „Org.“; 680: „Org.“; 682: „Org.“; 684: „Org.“; 686: „Org.“; 688: „Org.“; 690: „Org.“; 692: „Org.“; 694: „Org.“; 696: „Org.“; 698: „Org.“; 700: „Org.“; 702: „Org.“; 704: „Org.“; 706: „Org.“; 708: „Org.“; 710: „Org.“; 712: „Org.“; 714: „Org.“; 716: „Org.“; 718: „Org.“; 720: „Org.“; 722: „Org.“; 724: „Org.“; 726: „Org.“; 728: „Org.“; 730: „Org.“; 732: „Org.“; 734: „Org.“; 736: „Org.“; 738: „Org.“; 740: „Org.“; 742: „Org.“; 744: „Org.“; 746: „Org.“; 748: „Org.“; 750: „Org.“; 752: „Org.“; 754: „Org.“; 756: „Org.“; 758: „Org.“; 760: „Org.“; 762: „Org.“; 764: „Org.“; 766: „Org.“; 768: „Org.“; 770: „Org.“; 772: „Org.“; 774: „Org.“; 776: „Org.“; 778: „Org.“; 780: „Org.“; 782: „Org.“; 784: „Org.“; 786: „Org.“; 788: „Org.“; 790: „Org.“; 792: „Org.“; 794: „Org.“; 796: „Org.“; 798: „Org.“; 800: „Org.“; 802: „Org.“; 804: „Org.“; 806: „Org.“; 808: „Org.“; 810: „Org.“; 812: „Org.“; 814: „Org.“; 816: „Org.“; 818: „Org.“; 820: „Org.“; 822: „Org.“; 824: „Org.“; 826: „Org.“; 828: „Org.“; 830: „Org.“; 832: „Org.“; 834: „Org.“; 836: „Org.“; 838: „Org.“; 840: „Org.“; 842: „Org.“; 844: „Org.“; 846: „Org.“; 848: „Org.“; 850: „Org.“; 852: „Org.“; 854: „Org.“; 856: „Org.“; 858: „Org.“; 860: „Org.“; 862: „Org.“; 864: „Org.“; 866: „Org.“; 868: „Org.“; 870: „Org.“; 872: „Org.“; 874: „Org.“; 876: „Org.“; 878: „Org.“; 880: „Org.“; 882: „Org.“; 884: „Org.“; 886: „Org.“; 888: „Org.“; 890: „Org.“; 892: „Org.“; 894: „Org.“; 896: „Org.“; 898: „Org.“; 900: „Org.“; 902: „Org.“; 904: „Org.“; 906: „Org.“; 908: „Org.“; 910: „Org.“; 912: „Org.“; 914: „Org.“; 916: „Org.“; 918: „Org.“; 920: „Org.“; 922: „Org.“; 924: „Org.“; 926: „Org.“; 928: „Org.“; 930: „Org.“; 932: „Org.“; 934: „Org.“; 936: „Org.“; 938: „Org.“; 940: „Org.“; 942: „Org.“; 944: „Org.“; 946: „Org.“; 948: „Org.“; 950: „Org.“; 952: „Org.“; 954: „Org.“; 956: „Org.“; 958: „Org.“; 960: „Org.“; 962: „Org.“; 964: „Org.“; 966: „Org.“; 968: „Org.“; 970: „Org.“; 972: „Org.“; 974: „Org.“; 976: „Org.“; 978: „Org.“; 980: „Org.“; 982: „Org.“; 984: „Org.“; 986: „Org.“; 988: „Org.“; 990: „Org.“; 992: „Org.“; 994: „Org.“; 996: „Org.“; 998: „Org.“; 1000: „Org.“

6. Magnificat

Zur Stimme Org/B:
26–29, 1. Takthälfte: Zweistimmig notiert, T. 26 oben „Violoncello“; 29, 2. Takthälfte: Im Tenorschlüssel notiert; 50: „senza Org.“ (ein Wiedereintritt fehlt); 67–68: Im Tenorschlüssel notiert, T. 67 oben „Violoncelli“; T. 68 oben „et Fagotti“; T. 69 Bassschlüssel und oben „Bassi tutti“; 74–77, 1. Takthälfte: zweistimmig notiert, T. 74 oben „Violoncello“; 77, 2. Takthälfte–79, drittes 4-tel: Im Tenorschlüssel notiert.

2 A: Wenn irgendwo, dann haben bei diesem ungewöhnlichen Satzbeginn im Alt Warnungssakzidentien eine Berechtigung; vgl. im übrigen die Anm. zu T. 89. 2, 4 Org 13: Die Ziffern 6 bzw. #6 stehen bereits unter dem jeweils ersten Triolen-16-tel, was bei „gewöhnlicher“ Lesung einen falschen Akkord ergäbe. Der kundige Spieler bezieht die am Ort des Akkordanschlags stehende Ziffer auf die jeweils folgende Note; die Ausgabe notiert wie das Autograph.

9 VI II 1: Strich fehlt.

16 VI II 2: Kreuz irrig vor a¹ statt f¹.

23 VI I (VI II): Der Bogen reicht von 3–6 (d²–g²), über 6 (g²) zusätzlich ein Strich. Da Mozart die Parallelstelle T. 72 genauso bezeichnet, nie aber diejenigen zahlreichen Stellen, an denen der „Auftakt“ nur aus zwei 32-steln besteht, sieht die Ausgabe keinen Grund für eine Anpassung, wengleich sich an der Ausführung wenig ändern dürfte.

25 S: Der Vorschlag vor dem letzten 4-tel a¹ ist eindeutig als 16-tel notiert, nicht (wie sonst in der Regel vor 4-teln) als 8-tel; er ist also kurz.

42 Org/B: Striche auf den beiden letzten 8-teln (e, c) fehlen, ebenso: 69, 82, 86.

46 VI I 3–4, 7–8: Punkte fehlen, ergänzt gemäß VI II.

47 VI I, VI II, Org/B: Mozart wiederholt hier die Angabe „pia.“, die bereits seit T. 45 gilt. Da die Wiederholung für Mozart – wohl wegen des hier einsetzenden Sopransolos – anscheinend wichtig war, wurde sie in die Ausgabe übernommen. Sie bedeutet nicht, dass die vorangehenden Noten „forte“ zu spielen wären.

50–51 A: Jeweils Bogen über den ganzen Takt, wohl nur so zu erklären, dass Mozart zunächst an eine Textunterlegung ähnlich S dachte. Nach der Textierung des A verloren die Bögen ihren Sinn (eine Staccato-Ausführung käme auch ohne Bogen nicht in Betracht). Die Ausgabe unterdrückt die Bögen und verbindet lediglich T. 50, 1–2 mit einem Bogen.

57 VI I 1: Strich fehlt, ergänzt gemäß VI II.

72 VI I (VI II): Das Autograph zeigt, dass zwischen Strich und Punkt hier offenbar kein Unterschied besteht, denn die Zeichenformen gehen ineinander über. Um keinen Unterschied in der Ausführung durch Übergang von Strichen am Anfang zu Punkten im weiteren Verlauf naheulegen, gibt die Ausgabe hier nur Striche an. Die 16-tel sollen aber sicher nicht allzu stark akzentuiert werden.

89 A 3: Mozart setzt zur Kennzeichnung des Tritonusgesprungs f¹–h¹ vor die obere Note ausdrücklich ein Auflösungszeichen. Die Ausgabe leitet daraus die Berechtigung ab, in T. 2 entsprechend zu verfahren.

91 VI I: Die Striche auf den beiden letzten Noten (h²–f²) fehlen.

98 VI I (VI II): Mozart vergisst den Balken zwischen den durch eine 16-telpause getrennten Noten c³ und c¹, sodass c³ wie eine 4-telnote aussieht.