

Wolfgang Amadeus  
**MOZART**

---

**Missa solemnis in C**

Missa solemnis in C major

KV 337

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

herausgegeben von / edited by  
Bernhard Janz

Stuttgarter Mozart-Ausgaben  
Urtext

Partitur / Full score



---

Carus 40.619

## Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	II
Kyrie (Coro SATB)	1
Gloria (Soli SATB e Coro)	6
Credo (Soli SATB e Coro)	17
Sanctus (Solo S e Coro)	33
Benedictus (Solo S e Coro)	38
Agnus Dei (Soli SATB e Coro)	45
Dona nobis (Soli SATB e Coro)	51
Kritischer Bericht	58

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:  
Partitur (Carus 40.619), Studienpartitur (Carus 40.619/07),  
Klavierauszug (Carus 40.619/03),  
Chorpartitur (Carus 40.619/05),  
komplettes Orchestermaterial (Carus 40.619/19).

The following performance material is available for this work:  
full score (Carus 40.619), study score (Carus 40.619/07),  
vocal score (Carus 40.619/03),  
choral score (Carus 40.619/05),  
complete orchestral material (Carus 40.619/19).

## Vorwort

Die Messenvertonungen Mozarts gehören seit jeher zum festen Bestand der kirchenmusikalischen Praxis, und das mit guten Gründen: Wie nur wenige andere Vertonungen des Ordinariums verbinden sie hohe künstlerische Vollendung und Klangschönheit mit den Erfordernissen der Liturgie; selbst die textreichen Sätze *Gloria* und *Credo* haben in den meisten dieser Messen einen Umfang, der dem zeitlichen Rahmen eines feierlichen Gottesdienstes auch unserer Tage noch durchaus angemessen ist. Zudem übersteigen die technischen Ansprüche an die Ausführenden nur selten die Grenzen dessen, was von gut geschulten Laiensängern zu bewältigen ist; sogar die Soloabschnitte lassen sich mitunter – das technische Können, die stimmlichen Qualitäten und eine sorgfältige Einstudierung vorausgesetzt – auch von nicht professionellen Kräften ausführen. Während vom Umfang her alle vollendeten Messenkompositionen Mozarts im Grunde zum Typus der *missa brevis* gehören, unterscheiden sie sich doch wesentlich im Hinblick auf die Orchesterbesetzung: Neben etlichen Werken, die mit dem sog. „Salzburger Trio“, einem Kammerorchester aus Violinen, Bässen (Kontrabass, Violoncello, evtl. Fagott) und Orgel auskommen, finden wir auch solche, deren besonders festlicher Charakter sich nicht zuletzt in der Verwendung obligater Holzblasinstrumente, Pauken und Trompeten spiegelt. Zu dieser Gruppe gehört auch die *Missa solemnis* in C KV 337, die sich zwar kaum in der Länge, wohl aber hinsichtlich ihrer besonderen Feierlichkeit von manchen ihrer bescheideneren Schwestern abhebt.

Das Autograph der C-Dur-Messe KV 337 gibt als Zeit der Komposition bzw. Niederschrift den März des Jahres 1780 an.<sup>1</sup> Ebenso wie die sog. „Krönungsmesse“ in C KV 317 zu Ostern 1779, dürfte auch die hier vorgelegte *Missa solemnis* für den Gebrauch in einem der feierlichen Gottesdienste im Salzburger Dom zum Osterfest 1780 geschrieben worden sein. Über Aufführungen der Messe in Salzburg ist ansonsten nichts Näheres bekannt, doch spielt sie in der Korrespondenz zwischen Wolfgang und seinem Vater Leopold eine wichtige Rolle, wenn Wolfgang wiederholt darum bittet, ihm die Partitur nach München bzw. Wien nachzuschicken.<sup>2</sup>

Nach der Übersiedlung nach Wien 1781 vollendete Mozart keine größeren Kirchenwerke mehr: Die große Messe in c KV 427 blieb wie das *Requiem* Fragment. Wann immer sich für Mozart die Gelegenheit bot, in Wien Kirchenmusik eigener Komposition zu präsentieren, griff er auf Werke aus der Salzburger Zeit zurück, die er offenbar sehr schätzte und zu denen neben der *Missa solemnis* in C KV 337 auch noch die B-Dur-Messe KV 275 und die *Krönungsmesse* KV 317 gehörten. Anton Stoll, Chorregent der Pfarrkirche in Baden bei Wien, lieh sich 1790 von Mozart das Notenmaterial dieser Messen, um sie in Baden aufzuführen. Nach Mozarts Tod im Dezember 1791 verblieb ein Teil des Materials im Besitz Stolls, u. a. auch die Partitur der *Missa solemnis*, die nach dem Tod Stolls auf seinen Nachfolger Schellhammer überging; 1868 erwarb Ludwig von Köchel die Partitur, über den sie schließlich in den Bestand der Wiener Hofbibliothek gelangte. Das originale Stimmenmaterial aus dem Familienbesitz der Mozarts befindet sich heute in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg (s. u.).

<sup>1</sup> Vgl. hierzu und im Folgenden: Monika Holl, Vorwort zu: *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke* (NMA), Bd. I/1/4, Kassel etc. 1989, S. IX–XVIII.

<sup>2</sup> Vgl. *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe. Gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, 7 Bde., Kassel etc. 1962–1975; hier v. a. Bd. 3, S. 19, 24, 135, 199 und 259.

Die Messe war schon vor 1800 in Abschriften weit verbreitet und zählte zweifellos bereits zu Mozarts Lebzeiten zu seinen bekannteren Kirchenwerken: So gehörte sie schon zu Beginn der 1790er Jahre zum Repertoire der Wiener Hofkapelle und dürfte 1791 oder 1792 bei den Krönungsfeierlichkeiten von Leopold II. bzw. von Franz II. in Prag erklingen sein. Das erhaltene Aufführungsmaterial der Kapelle weist zudem Ergänzungen von Antonio Salieri auf. Weitere Abschriften des Aufführungsmaterials aus der Zeit bis etwa 1820 in Baden und Heiligkreuz bei Wien, Prag, Eisenstadt, Donaueschingen, Passau, Mariazell/Graz und Mödling sowie zwei inzwischen verlorene Stimmensätze der Messe in Babenhausen und Lambach zeugen von der Beliebtheit des Werkes. Zudem hatte der Wiener Musikverleger Johann Traeg schon 1792 Abschriften von sechs Messen Mozarts zum Kauf angeboten, unter denen sich auch die *Missa solemnis* befand.<sup>3</sup> Wenigstens ein Teil der genannten Überlieferungen der Messe aus der Zeit vor 1800 und den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts mag also auch auf Abschriften aus Traegs Verlagsprogramm zurückgehen.

Neben der autographen Partitur der Messe stellt das in Augsburg erhaltene originale Stimmenmaterial die wichtigste erhaltene Quelle des Werkes dar: Nach dem Tod von Leopold Mozart im Jahr 1787 hatte seine Tochter Nannerl zahlreiche Stimmensätze von Werken ihres Bruders Wolfgang – darunter auch den der *Missa solemnis* KV 337 – dem Augustinerkloster *Heilig Kreuz* in Augsburg überlassen; der Bestand befindet sich heute in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg. Dieses Material ist nicht von den Mozarts selbst, sondern von professionellen Kopisten erstellt worden, die allerdings meist sehr sorgfältig die Stimmen aus den autographen Partituren abschrieben; die Stimmen hat der Komponist selbst oder auch sein Vater Leopold gewissenhaft auf etwaige Fehler hin durchgesehen, wie manche Korrekturen belegen. Der Vergleich der Stimmen des Augsburger Fundus mit der erhaltenen Originalpartitur bestätigt den hohen Authentizitätsgrad dieses Materials, das in manchen Einzelheiten sogar genauer und eindeutiger die Intentionen Mozarts wiedergibt, als das Autograph selbst, das – der legendären Genauigkeit und Sauberkeit der Mozartschen Schrift zum Trotz – durchaus nicht absolut fehlerfrei ist.<sup>4</sup> Die Partitur und die originalen Stimmen ergänzen sich also in idealer Weise und bilden die Grundlage für die vorliegende Ausgabe der Messe.

Die Partitur Mozarts weist eine merkwürdige Besonderheit auf: Auf das *Gloria* folgt zunächst der Beginn einer *Credo*-Vertonung mit der Überschrift „Tempo di Ciaccoña“. Tatsächlich greift Mozart hier die damals bereits altertümliche Form der Chaconne auf, auch wenn er den ostinaten Bass nicht allzu oft einsetzt und auch sonst nicht unbedingt streng behandelt. Nach der Vertonung von etwa zwei Dritteln des *Credo*-Textes bricht plötzlich die Reinschrift ausgerechnet an der Textstelle „non erit finis“ ab. Es folgt eine neue, jetzt komplette Vertonung des *Credo*, die keinerlei Ähnlichkeit mit dem davor stehenden Fragment aufweist. Der unvollendete Satz taucht nirgends in den Stimmenmaterialien auf, was angesichts seines Torso-Charakters nicht weiter verwundert. Etwas seltsam ist jedoch, dass das Fragment, das in der Partitur einen Fremdkörper bildet, nicht durchgestrichen oder herausgeschnitten wurde.<sup>5</sup>

Der originale Stimmensatz enthält den Salzburger Aufführungsgewohnheiten entsprechend auch drei Posaunenstimmen, die die Chorpartien von Alt, Tenor und Bass verstärken. Dass die Posaunen tatsächlich vorrangig der Verstärkung dienen, geht nicht zuletzt daraus hervor, dass sie fast immer an den Stellen aussetzen, wo der Chor *piano* zu singen hat. Bei Aufführungen mit stark und vollstimmig besetzten Chören, die einer Verstärkung nicht

bedürfen, kann auf die Posaunen verzichtet werden; in diesem Fall wäre zur Unterstreichung der dynamischen Kontraste allerdings zu erwägen, die Piano-Abschnitte von einem Halbchor singen zu lassen. Bei Aufführungen mit Posaunen ist in jedem Fall darauf zu achten, dass sie nicht zusammen im Orchester, sondern in unmittelbarer Nachbarschaft zu den jeweils zu verstärkenden Singstimmen platziert sind; es sollte sich dabei unbedingt um eng mensurierte Instrumente in historischer Bauweise handeln; von der Verwendung moderner Orchesterposaunen ist abzuraten.

Obwohl Mozarts *Missa solemnis* immer wieder zusammen mit ihrem jüngeren Gegenstück, der *Krönungsmesse* KV 317 genannt wird (und übrigens auch überlieferungsgeschichtlich eng mit ihr zusammenhängt), steht sie doch meist im Schatten ihrer um ein Jahr älteren Schwester. Ein nicht unwesentlicher Grund dafür dürfte die Unkonventionalität sein, mit der Mozart in der *Missa solemnis* an die Vertonung des liturgischen Textes herangeht. Auch wenn die *Credo*-Ciacconne unvollendet blieb und das definitive *Credo* noch relativ zurückhaltend wirkt, widerspricht die Ausführung des *Benedictus* dann doch jedweder Gepflogenheit nicht nur in Salzburg, sondern auch anderswo: Statt einer lieblich-innigen Begrüßung mit Vokalsoli und konzertierenden Instrumenten schreibt Mozart hier eine strenge, mit expressiven chromatischen Gängen durchsetzte Fuge in a-Moll, einen Satz, der die Aufrichtigkeit des Jubels, der in dem „gelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn“ ausgedrückt ist, offensichtlich in Frage stellt. Alfred Einstein sieht in dieser Art der Vertonung geradezu einen auskomponierten Protest Mozarts gegen seine subalterne Position in Salzburg, einen revolutionären Akt und nichts geringeres als eine Blasphemie.<sup>6</sup> Eine andere Deutung liegt allerdings viel näher und entspricht auch weit mehr einer durchaus sinnfälligen Interpretation des Textes im Zusammenhang mit Ostern: Genau mit dem *Benedictus*, dem Willkommensruf der Bewohner Jerusalems am Palmsonntag, beginnt nämlich die Passionszeit: Der, „der da kommt im Namen des Herrn“, kommt nicht, um als Kriegsheld Israel von den Römern zu befreien, sondern – wie sich zeigen wird – um als Dulder am Kreuz sein Erlösungswerk zu vollenden. Dieser Aspekt des *Benedictus*-Textes dürfte an Ostern und in diesem Zusammenhang umso leichter nachzuvollziehen zu sein, als Mozart die Schlusdissonanz des *Benedictus* ohne Unterbrechung in den Osterjubel des „Hosanna“ hineinführt und das Geschehen der Karwoche so gleichsam in Erlösung und Auferstehung auflöst.

Das Beispiel zeigt, dass Mozart seine Salzburger Kirchenmusik nicht als Pflichtübung herunterkomponierte, wie man im 19. Jahrhundert mitunter annahm, sondern sich sehr wohl seine eigenen Gedanken über die Texte machte, die er vertonte. Dass sich Mozart hier über Konventionen hinwegsetzte, hat nichts mit Revoluzzertum oder gar Blasphemie zu tun, sondern mit dem Streben nach angemessener Darstellung und der Verdeutlichung der – in diesem Fall liturgischen – Zusammenhänge. Mozarts *Missa solemnis* ist nicht einfach eine Einkleidung des Messetextes, voll Schönheit und unübertrefflicher Grazie, sondern eine individuelle Deutung dieses Textes, ein Bekenntnis, das durchaus auch subjektive Züge aufweist, allerdings stets vertiefend und nie verfälschend oder verflachend. Dessen sollten sich stets alle bewusst sein, die dieses Werk studieren, im Gottesdienst aufführen und hören.

Würzburg, Pfingsten 2002

Bernhard Janz

<sup>3</sup> Mozart. *Die Dokumente seines Lebens*. Addenda und Corrigenda, zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl, Kassel etc. 1978, S. 78.

<sup>4</sup> Vgl. hierzu den Kritischen Bericht am Ende des Bandes.

<sup>5</sup> Das Bruchstück ist veröffentlicht in Bd. I/1/4 der *NMA*, S. 321–334.

<sup>6</sup> Alfred Einstein, *Mozart. Sein Charakter, sein Werk*. Zürich etc. 1953 (amerikanische Erstausgabe New York 1945), S. 391f.

## Foreword (abridged)

While, with respect to length, all of Mozart's completed settings of the Mass belong basically in the category of the *missa brevis*, they fall into two groups, based on their orchestration: Some use only the "Salzburg trio," a chamber ensemble of violins, basses (double bass, cello, possibly bassoon), and organ, while the festive character of the others is emphasized by their use of woodwind instruments, timpani and trumpets. This group includes the *Missa solemnis* in C KV 337, which stands apart from many of its more modest sister works not in its length, but through its particular solemnity.

On the autograph score of the Mass in C major KV 337 the date is given as March 1780.<sup>1</sup> The "Coronation Mass" in C KV 317 had been written for performance at Easter 1779, and this *Missa solemnis* was probably written for a festive service in Salzburg Cathedral at Easter 1780. Indirectly, the autograph score came into the hands of Ludwig von Köchel in 1868, and through him it became part of the holdings of the Wiener Hofbibliothek.

In addition to the autograph score, the original parts are the most important source for this work. After Leopold Mozart's death in 1787 his daughter Nannerl gave numerous sets of parts of works by her brother Wolfgang – including those of the *Missa solemnis* KV 337 – to the Augustinian monastery *Heilig Kreuz* in Augsburg; this material is now in the Staats- und Stadtbibliothek Augsburg. The parts were written not by the Mozarts themselves but by professional copyists, most of whom copied the parts very carefully from the autograph score; the parts were checked thoroughly for mistakes by the composer himself or by his father Leopold, as is evident from some of the corrections. The score and the original parts therefore complement each other ideally and form the basis of this edition of the Mass.

Mozart's score contains an extraordinary feature: the *Gloria* is followed by the beginning of a setting of the *Credo*, headed "Tempo di ciaccona." After setting almost two thirds of the *Credo* text the fair copy score suddenly breaks off – at the words "non erit finis"! There follows a new and complete setting of the *Credo*, which has no similarity to the preceding fragment. The uncompleted movement is not in any of the parts – not surprisingly in view of its character as a torso.

The original material includes parts for three trombones, which in accordance with the Salzburg custom doubled the chorus altos, tenors and basses. For performances with a large choir the trombones should be omitted; however, in this case, in order to emphasize the dynamic contrasts, the use of a semi-choir should be considered to sing the piano passages.

It is astonishing how unconventionally Mozart set sections of the liturgical text in this *Missa solemnis*. Even though the *Credo* chaconne remained incomplete and the definitive *Credo* is fairly restrained in effect, the *Benedictus* breaks with the convention both at Salzburg and elsewhere: Here Mozart wrote a strict fugue in A minor, with expressive chromatic figures, a movement which seems to question the words "Blessed is he who comes in the name of the Lord." Alfred Einstein even described this setting as blasphemous.<sup>6</sup> There is, however, another interpretation, which associates this text with Easter: Precisely with the *Benedictus*, in which Jesus is welcomed by the people of Jerusalem on Palm Sunday, Passiontide begins: He "who comes in the name of the Lord" is coming not as a warrior hero to free Israel from the Romans, but – as will be seen – to complete his work of salvation by his suffering on the cross. This aspect of the *Benedictus* text can be understood in relation to Easter all the more clearly as Mozart moves without a break from the concluding dissonance of the *Benedictus* into the Easter jubilation of the "Hosanna," thus leading straight from the events of Holy Week to Redemption and Resurrection.

The fact that here Mozart broke with convention has nothing to do with blasphemy, but is a sign that he was striving to create a fitting representation and the revelation of – in this case liturgical – associations. Mozart's *Missa solemnis* is not simply a clothing of the Mass text, but an individual interpretation of that text; it is an avowal which includes subjective elements, but which is always deepening, never false or shallow. This should be borne in mind by all who study this work and who take part in or hear a liturgical performance of it.

For footnotes see the German Foreword.

Würzburg, Pfingsten 2002  
Translation: John Coombs

Bernhard Janz

## Avant-propos (abrégé)

Si, du point de leurs dimensions, toutes les messes composées par Mozart s'apparentent au type de la *missa brevis*, elles présentent cependant de profondes différences au plan de l'orchestration : certaines d'entre elles, écrites pour le trio dit « salzbourgeois », sont destinées à un orchestre de chambre formé de violons, basses (contrebasse, violoncelle, éventuellement basson) et orgue ; d'autres, composées sans doute pour des circonstances plus festives, s'enrichissent de bois, de timbales et de trompettes. La *Missa solemnis* en Ut KV 337 appartient à ce deuxième type dont elle se distingue guère par la longueur, mais plutôt, semble-t-il, par sa solennité particulière.

La copie autographe de la Messe en Ut majeur KV 337 est datée du mois de mars 1780 et fut donc composée sensiblement à l'époque<sup>1</sup>. Tout comme la messe en Ut dite « du Couronnement » KV 317 de Pâques 1779, la présente *Missa solemnis* pourrait avoir été composée à l'usage du service solennel célébré en la cathédrale de Salzbourg à Pâques en 1780. La copie autographe et le matériel d'exécution original conservé à Salzbourg sont les sources les plus importantes de cette œuvre. Après la mort de Léopold Mozart en 1787, sa fille Nannerl avait donné au couvent des Augustins de la Sainte-Croix à Augsburg de nombreuses copies en parties séparées d'œuvres de son frère Wolfgang, parmi lesquelles précisément la *Missa solemnis* KV 337. Ce fonds est aujourd'hui conservé à la Staats- und Stadtbibliothek d'Augsbourg. Ce matériel n'a pas été réalisé par les Mozart eux-mêmes, mais par des copistes professionnels qui ont copié, en général très soigneusement, les parties d'après la partition autographe ; les parties furent consciencieusement relues par le compositeur lui-même ou par son père Léopold. Quelques corrections en témoignent. La partition et les parties originales se complètent ainsi de manière idéale et constituent le matériel premier pour la présente édition de cette messe.

La partition de Mozart présente une étrange particularité : le *Gloria* est suivi tout d'abord d'un *Credo* qui porte la mention « Tempo di Ciaccona ». Après que les deux tiers environ du texte du *Credo* eussent été mises en musique, la mise au propre s'achève précisément sur les mots « cuius regni non erit finis ». Puis vient une nouvelle mise en musique du *Credo*, désormais complète, qui ne présente aucune ressemblance avec le fragment qui précède. Le mouvement incomplet n'apparaît en aucun endroit du matériel d'exécution, ce qui ne surprend d'ailleurs guère, vu le caractère inachevé de la chose.

Conformément aux usages salzbourgeois, le matériel d'exécution original comporte également trois parties de trombone qui renforcent les parties vocales de l'alto, du ténor et de la basse. Lors d'exécutions avec de grands et puissants effectifs chorals on écartera toutefois les trombones ; dans ce cas, et pour souligner les contrastes dynamiques, on fera exécuter les sections piano par un demi-chœur.

On observera avec étonnement à quel point, dans la *Missa solemnis*, la mise en musique du texte liturgique fait fi des conventions. Même si le *Credo* en forme de chaconne est demeuré inachevé et si le *Credo* définitif affiche encore une certaine retenue, la réalisation du *Benedictus* en revanche ne correspond à rien de ce que l'on pratiquait à Salzbourg ou ailleurs : Mozart compose à cet endroit une fugue en la mineur, stricte, et parsemée de passages chromatiques fort expressifs, une écriture qui, à l'évidence, remet apparemment en question la sincérité du caractère jubilatoire de l'expression « loué soit celui qui vient au nom du Seigneur ». Alfred Einstein a vu dans ce traitement musical presque un blasphème<sup>6</sup>. On peut opposer à cette interprétation une autre, bien plus proche du sens que revêt dans le contexte pascal qui est ici le sien : c'est précisément avec le *Benedictus*, la formule de bienvenue des habitants de Jérusalem le dimanche des Rameaux, que commence le temps de la Passion : le « celui qui vient au nom du Seigneur », ne vient pas pour délivrer en héros guerrier le peuple d'Israël des Romains, mais – comme il apparaîtra – pour accomplir, en martyr, son œuvre rédemptrice sur la croix. Cet acception du texte du *Benedictus* semble d'autant plus logique à Pâques, et dans ce contexte, que Mozart introduit la dissonance du *Benedictus* jusque dans la jubilation pascale de l'« Hosanna », sans aucune interruption, comme pour résoudre les événements de la Semaine sainte dans la rédemption et la résurrection.

Si, à cet endroit, Mozart s'écarte autant des conventions, cela ne tient nullement du blasphème, mais bien plutôt du souci d'une expression plus appropriée et d'une volonté de mettre en évidence le contexte – en l'occurrence liturgique. La *Missa solemnis* de Mozart n'est pas simplement un habillage du texte de la messe, mais une exégèse individuelle de ce texte, une profession de foi qui présente certes des traits subjectifs visant à l'approfondissement du message, mais jamais à sa falsification ou sa banalisation. Tous ceux qui étudient cette œuvre, l'exécutent ou l'écoutent lors d'un service religieux devraient en être conscients.

Pour les notes, voir le texte allemand.

Würzburg, Pentecôte 2002  
Traduction : C. Henri Meyer

Bernhard Janz

# Missa in C

KV 337 • Missa solennis

## Kyrie

Wolfgang Amadeus Mozart  
1756–1791

Andante

Oboe I, II

Fagotto I, II

Clarino I, II  
in Do / C

Timpani in  
Do-Sol / c-G

Violino I

Violino II

Soprano

Alto  
con Trombone I \*

Tenore  
con Trombone '

Bass  
cc

al.

tasto solo

\*Zu den Posaunen siehe „Zur Edition“ im Kritischen Bericht. / For the trombones see “Zur Edition” in the Critical Report.

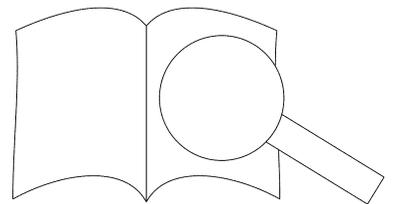
Aufführungsdauer / Duration: ca. 22 min.

© 2003 by Carus-Verlag, Stuttgart – 2. Auflage / 2nd Printing 2019 – CV 40.619

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 Bernhard Janz



7

*f* *p* *f*

*fp* *p* *f*

*f* *p* *f*

13

*a 2*

*p* *fp* *p*

*p* *p* *p*

*p* *p* *p*

Tutti

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

- ri - e e - lei - son, e

Tutti

Ky - ri - e e - lei - son,

Tutti

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

4 3 7 4 3 7

tasto solo

19

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

*fp* *p* *f*

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

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

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

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

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

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

6 *tasto solo* 4 5

26

*p* *f* *p* *f* *fp*

*p* *f* *fp*

*p* *f* *fp* *fp* *fp*

*p* *f* *fp* *fp* *fp*

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

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

Ky - ri - e, Ky - ri - e

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

*tasto solo* 5 *tasto solo* *fp*

33

fp f p f p

f p<sup>3</sup> f p f p

f f

Chri - - ste, Chri -

f f

Chri - - ste, Chri

f f

Chri - - ste,

f f

Chri - - ste,

fp 5 *tasto solo* p *tasto solo*

38

p

fp fp fp

fp p

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

fp p

Chri - ste e - lei - son. Ky -

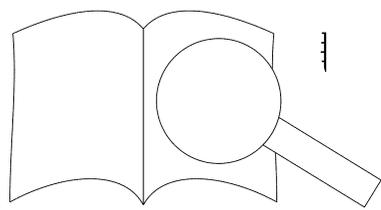
p fp p

Chri - ste e - lei - son. Ky

fp p

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

fp p

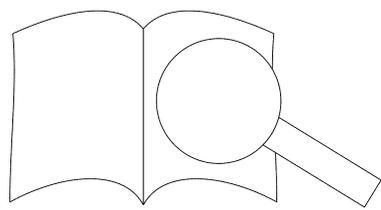


PROBEKOPPIE  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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

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

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





9

tis. Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. Ad - o - ra - mus  
 tis. Be - ne - di - ci - mus te. Ad - o - ra - mus  
 tis. Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. Ad - o - ra - mus  
 tis. Be - ne - di - ci - mus te. Ad - o - ra - mus

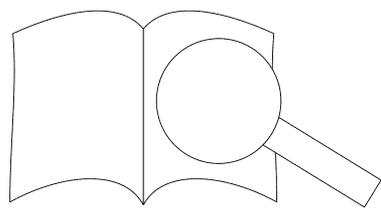
6 6 6 6

13

mus te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam  
 - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi  
 - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro  
 Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus

6 6 6 5 5 6 5 4

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



17

fp

p

a 2

sfp

p

Sol

glo - ri - am tu - - am.

De

glo - ri - am tu - - am.

glo - ri - am tu - - am.

De

De - us,

glo - ri - am tu - - am.

Solo fp

6  
5

4

#

6

6  
4

21

a 2

Tutti

Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni -

De - us Pa - ter o - mni - pot - ens.

- le - stis. Tutti

Do - mi - ne Fi - li

De - us Pa - ter o - mni - pot - ens.

fp

5

4  
2

6

6

7  
#

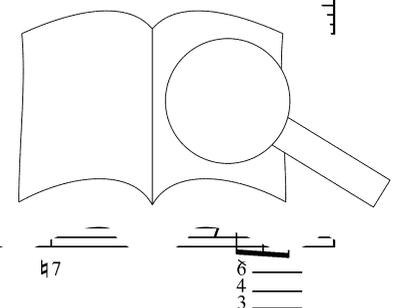
6  
4

#7

6  
4  
3

PROBENPAPIER

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



fp

a 2

fp

fp

sfn

te. Do - mi - ne De - us, - A - gnus

Je - su Chri - - - ste. li - us

te. Do - mi - ne De - us, -

Je - su Chri - - - ste. Fi - li - us

6 6 7 # 6 6

31

a 2

f

f

p

Tutti f

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

ris. Qui tol - - lis pec - ca - - ta

Tutti f

Qui tol - - lis pec - ca - - ta

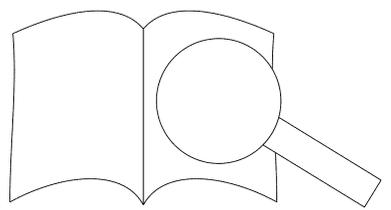
tris. Tutti, Trb coi Bassi

f

f

6 b7 5 1 1 b7

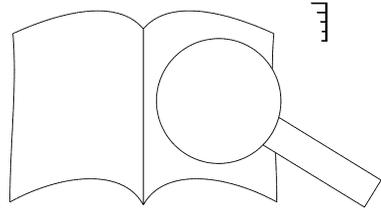
PROBENPAKUNGSZWECK  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



a 2  
 fp  
 f  
 a 2  
 fp  
 Solo  
 Tutti f  
 di, mi - se - re - re no - - bis. Qui tr  
 di, mi - se - re - re no - - bis. Tutti f  
 di, mi - se - re - re no - - bis. tr  
 Solo  
 Solo  
 Solo  
 senza Organo coll' Organo  
 fp

p  
 a 2  
 fp  
 Solo  
 Solo  
 Solo  
 Solo  
 Solo  
 Solo  
 Solo  
 Solo  
 Trb tacent  
 senza Organo  
 fp  
 fp

mun - - di, sus - - ci-pe de - - pre-ca - ti -  
 mun - - di, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem  
 - ta mun - - di, sus - ci-pe c  
 ca - - ta mun - - di, sus - ci - pe de - p



o - nem no - stram. Qui se - - des ad d - - ran.  
 no - - stram. Qui se - - des ad  
 o - nem no - stram. Qui se - - des  
 o - nem no - stram. Qui se - - des

coll' Organo, Trb coi Bassi

Tutti *f*

tr

*f*

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

Solo

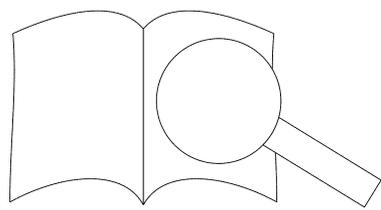
Solo

Solo

Solo

Trb tacent  
 senza Organo

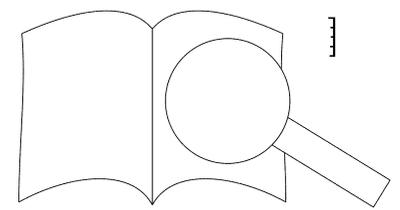
*fp*



Musical score for measures 54-57. Includes piano accompaniment and vocal lines with lyrics:
   
 bis. *Tutti* Quo - - - ni - am tu so - lus
   
 bis. *Tutti* Quo - - - ni - am tu
   
 bis. *Tutti* Quo - - - ni - am Sa.
   
 bis. *Tutti* Quo - - - ni - a.
   
*f* *Tutti* coll' Organo

Musical score for measures 58-61. Includes piano accompaniment and vocal lines with lyrics:
   
 Do - - - mi - nus. Tu so - lus Al - tis - - - si - mus, Je -
   
 - lus Do - - - mi - nus. Tu so - lus Al - tis
   
 u so - lus Do - - - mi - nus. Tu so - lus Al - tis
   
 ctus. Tu so - lus Do - - - mi - nus. Tu so - lus Al - tis

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



su Chri - ste. Spi  
 su Chri - ste. an - in  
 su Chri - ste. Cu ri - tu, in  
 su Chri - ste. co Spi - ri - tu, in

tasto solo

6 6

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

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

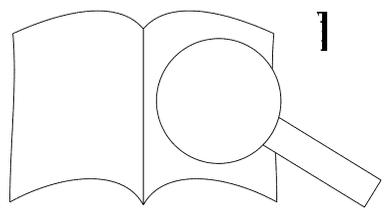




a - men, a - - men, a - men, a - men, a  
 a - men, a - - men, a - men, a - men, a  
 a - men, a - - men, a - men, a - men, a  
 a - men, a - - men, a - men, a - men, a

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

*senza Organo* *p* *f* *coll' Organo*



# Credo

Allegro vivace

Two systems of musical notation. The first system consists of a piano part (treble and bass clefs) and a string quartet part (two violins and two violas). The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The string part provides harmonic support with sustained notes and some rhythmic movement. Dynamics include *f* and *a 2*.

Vocal entry for the Credo. It includes vocal staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, along with piano accompaniment. The lyrics are: "Cre - do in u-num De - - um, Pa - trem o-mni-pot - en - rem". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. Dynamics include *f* and *Tutti*. There are some markings like "6" and "7" below the piano part.

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

6 6 8 7 6 5  
6 6 5 4 3

in u-num Do - - mi - num Je - - sum Chri - stum,  
 et in u-num Do - - mi - num Je - - sum  
 Et in u-num Do - - mi - num Je - - sum  
 am. Et in u-num Do - - mi - num Je - - sum

tasto solo 5 6 6 6 6 4 6 4 4

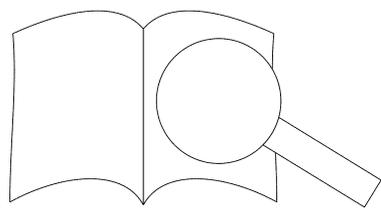
Fi - li-um De - i - u - ni - ge - ni - tum.  
 Fi - - li-um De - - i - u - - ni - ge - ni-  
 Fi - - li-um De - i - u - ni -  
 Fi - - li-um De - - i - u - - i - et ex Pa - tre -

6 4 6 6 5 4 2 6 4 6 4

- mni - a sae - cu - la. De - um de De - o,  
 o - - mni - a sae - cu - la. De - um  
 an - te o - - mni - a sae - cu - la. De - um de  
 - tum an - te o - - mni - a sae - cu - la. De - um

7 6 7 5 5 6 6 5 6 6

tasto solo



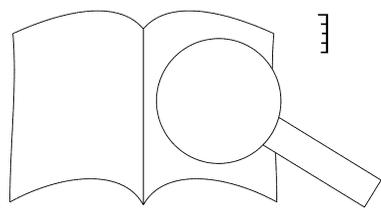
lu - men de lu - mi-ne, De - - - um ve - rum  
 lu - men de lu - mi-ne, De - - - um ve -  
 lu - men de lu - mi-ne, De - - - um  
 lu - men de lu - mi-ne, De - - - um Je - o ve -

6 # 5 6 6 8 7 6 5

- ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - - ti - a - lem Pa - tri:  
 Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - - ti - a - '  
 Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - - ti -  
 ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - - ti -

8 #7 6 7 # 7 #

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



41

per quem o - - mni - a fa - - cta sunt. pro - pter nos  
 per quem o - - mni - a fa - - cta sunt. pro - pter nos  
 per quem o - - mni - a fa - - cta sunt. pro - pter nos  
 per quem o - - mni - a fa - - cta sunt. pro - pter nos

6 6 7 4 4 6 6 5

46

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

6 6 6 6 5 6

Andante

51

51

dit, de - scen - - dit, de - scen - dit de cae - lis. de cae - lis. dit, de cae - lis.

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

57

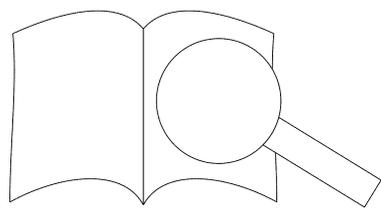
57

- na - tus est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a, Ma - ri - a

Solo *p* Vc  
tasto solo

Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus est. *Tutti p* Cru - ci - fi - cru  
*Tutti p* Cru - ci - xi - ci -  
*Tutti p* Cru - fi - as, cru - ci -  
*Tutti p* Cru - xus, cru - ci -  
 Bassi  
 tasto solo

et - i - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to  
 xus et - i - am pro no - bis: sub Pon - ti - o  
 xus et - i - am pro no - bis: sub Pon - ti - o  
 xus et - i - am pro no - bis: sub Pon - ti - o



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

75

Allegro vivace

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

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

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

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

Vc Bar

Tutti

47

82

- xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scri -

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

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

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

5 6 6 6 6 6 5 6

4 5 6 6 4 5

PROBENFÜR

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

ptu - ras. Et a - scen - dit in cae - lum: se - - det

ptu - ras. Et a - scen - dit in cae - lum: se - det

ptu - ras. Et a - scen - dit in cae - lum: se ad e - ram

ptu - ras. Et a - scen - dit in cae - lum: de - te - ram

6 6 6 7 7 4

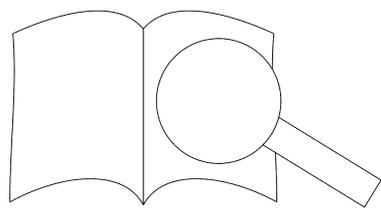
te - rum ven - tu - rus, ven - tu - rus est cum

i - te - rum ven - tu - rus, ven - tu - rus

Et i - te - rum ven - tu - rus, ven - tu - rus

- tris. Et i - te - rum ven - tu - rus, ven - tu - rus

8 7 6 7 # # 7 b



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

glo - ri - a, ju - di - ca - re, ju - - di - ca - re vi -  
 glo - ri - a, ju - di - ca - re, ju - - di - ca - re  
 glo - ri - a, ju - di - ca - re, ju - - di -  
 glo - ri - a, ju - di - ca - re, ju - - i - et

8 7 9 6 4 6 4

con Trb  
 p  
 tasto solo

tu - os: cu - jus re - gni non  
 tu - - os: cu - - jus  
 mor - tu - - os: cu - - jus  
 mor - - tu - - os: cu - jus re - -

tasto solo 5 6

e - - rit fi - - nis, non, non, non, non, fi

e - - rit fi - - nis, non, non e -

e - - rit fi - - nis, non, non, rit

e - rit fi - - nis, non, fi - -

6

6 6 8 7 6 5  
4 3

t in Spi - ri-tum San - ctum, Do - mi-num. Solo Qui ex

Et vi -

Solo Et vi

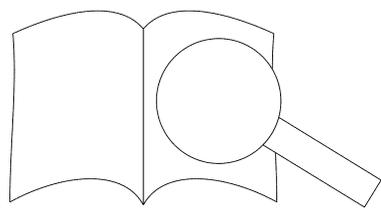
Solo

tasto solo

pizzicato p

coll' arc.

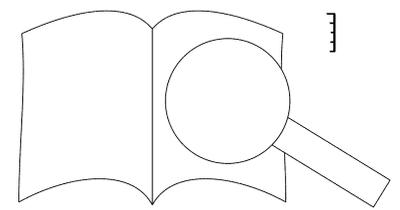
PROBEKOPPIE  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit. Si - ra  
 Qui cum Pa - tre et Et  
 Solo Qui cum Pa - tre Et  
 pizzicato col'

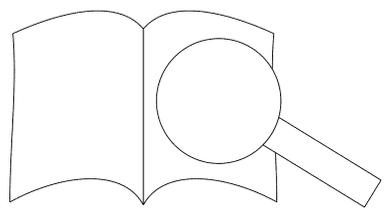
ai lo - cu - tus est per Pro - phe - tas, qui lo - cu - tus est per Pro -  
 fi - ca - tur.  
 con-glo - ri - fi - ca - tur. coll' arco

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



phe - - tas. Et u - nam san - - ctam, san - - m.  
 Et u - nam san - - ctam, san - - m.  
 Et u - nam san - - ctar - - ta - - cam.  
 Et u - nam san - - tho - li - cam.

- - li - cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or.  
 a - po - sto - - li - cam Ec - cle - si - am.  
 a - po - sto - - li - cam Ec - cle - si - am.



145

u - num ba - ptis - ma, u - num ba - ptis - ma in s. ca -  
 u - num ba - ptis - ma, u - num ba - ptis - ma re - ñem pec - ca -  
 u - num ba - ptis - ma, u - num ba - ptis - nem pec - ca -  
 fi - te - or u - num ba - ptis - ma in - o - nem pec - ca -

7 9 6 7 5 5 6

151

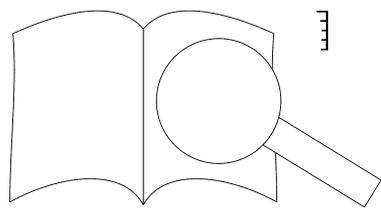
ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem  
 Et ex - spe cto re - sur - re  
 co - rum. Et ex - spe cto

tasto solo

6 - 5  
4 - 3

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

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert



156 *p*

*p* *f* *f* *a 2*

mor - - - tu - - - o - - - rum. ta.

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

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

re - cti - o - - - nem mor - - - tu - o - - - vi - tam ven -

5

161

*p* *f*

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

an - tu - - - ri sae - cu - li, et vi - tam ven - tu - - - ri

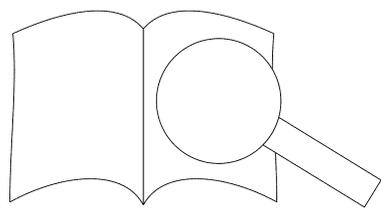
ri, ven - tu - - - ri sae - cu - li, et vi - tam ven - tu - - - ri

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

6 6 6 6 5 6

PROBENPAPIER

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



sae - - - cu - li. A - - -

sae - - - cu - li. A - - -

sae - - - cu - li, ven - tu - ri sae - cu - li

a - men, a - -

6 7/4 7/4 7/4 7b7/4b 6 6/4 5/3

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

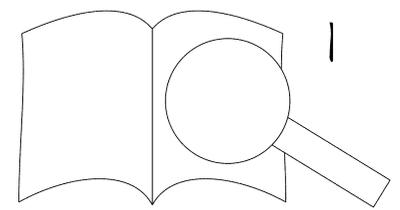
a - men, a - - - men, a - men, a - - -

a - - - men, a - - -

men, a - men, a - - -

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

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



Sanctus

Adagio

First system of musical notation for 'Sanctus'. It includes a piano introduction with a 2-measure rest for the second part. The piano part features a melodic line with dynamics *f* and *p*. The vocal parts enter with the lyrics "San - ctus, San - ctus,". The system concludes with two 8-measure rests.

Second system of musical notation for 'Sanctus'. It begins with a 3-measure rest for the piano. The piano part has a melodic line with dynamics *p* and *cresc.*. The vocal parts continue with the lyrics "Do - mi - nus De - us,". The system concludes with two 8-measure rests and the instruction "tasto solo".

5

De - - us Sa - - ba - oth. Ple - ni sunt cae  
 De - us Sa - - ba - oth. Ple - ni sunt te - ra  
 De - us Sa - - ba - oth. Ple - cae - ra  
 De - us Sa - - ba - oth. Ple et ter - ra

9 7 8

4 - 7 - 8

8

tu - a. Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho -  
 ri - a tu - a.  
 ri - a tu - a.  
 glo - ri - a tu - a.

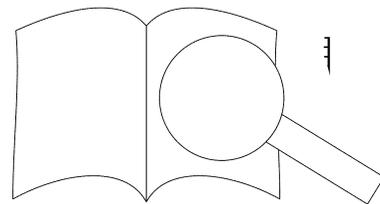
Solo

Solo

7 9 8 7 9 8 6 6 8 6 -

# 4 3

p





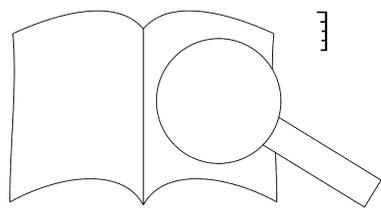
san - na, ho - san - - na in ex - cel - sis. Ho - san  
 Ho - san - - na, ho - san -  
 Ho - san - - na, ho - san  
 Ho - san - - na, ex - cel - sis,

*con Bassi*  
 5 7 6 6 5 6 6

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

6 - 4 5 6 6

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



*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

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

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

in ex - cel - sis. Ho - san - na, ho a cel -

in ex - cel - sis. Ho - san - na ex - cel -

senza Organo

*p*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

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

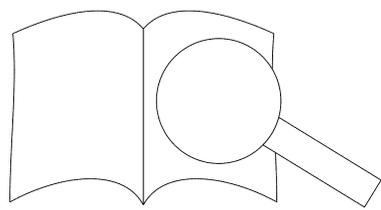
- san - na, ho - san - na in ex - cel - sis.

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

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

*f* coll' Organo

5 6 6 6 6 6 6 7



# Benedictus

Allegro non troppo

*a 2*  
*f*

*Tutti*  
*f* Be - ne - nit in

*Tutti*  
*f* Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do -

tasto solo

5

*f*

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in

ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do -

mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - di -

mi - ni, qui ve - nit in no

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

*a2*  
*f*

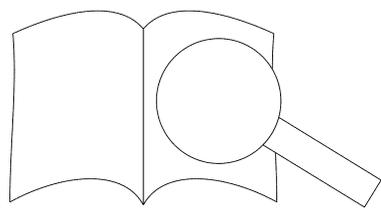
no - mi-ne Do - mi-ni, qui ve - - - nit in no - -  
 - mi - ni, qui ve-nit. Be-ne-di-ctus qui ve - - - nit in no - -  
 no-mi-ne Do - mi - ni. Be - ni-di-ctus qui ve-nit,  
 ni. Be - ne - di - - - ctus - ni. i - ne Do -

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

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

4 6 3 3 5 - 6 7 6 5 7 6 5 # 6 5 # 7 6 5 - b7 6 5 - 3 7 4 - 9 b8

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



ctus qui ve - - - nit in no-mi - ne Do-mi - ni. Be - ne -  
 - - - nit in no-mi - ne Do - mi - ni.  
 - - - mi - ni, qui ve - - - e - - - qui ve -  
 Be - ne - di - - - is qu

Bassi

4 6 7 5 3 b7 6 7 b5 # b b6 4 4 6 7 # 4 6 7 #

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

tasto solo

6 6 5 4 6 9 #7 5 7 6 5 - 5 - 6 - 7 #6 5 - #

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

nit, qui ve - - nit, qui ve - nit in no - m'

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

- mi - ni.

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

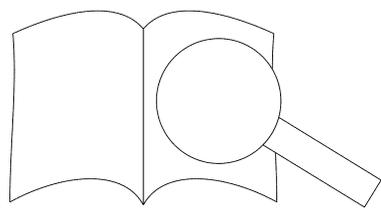
o - mi-ni. Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no-mi-ne

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

ve- qui ve-nit, be - ne - di - ctus

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

7 7 6 4 6 7 7 6 3 2 6 7 # tasto solo



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

33

*p*

*p*

*Solo*

Do - - - mi - ni. Ho - san - na in ex

Do - - - mi - ni.

37

*f*

*Tutti*

- na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - - - sis. Ho -

Ho - san - na in ex - cel - sis.

Ho - san - na in ex - cel

Ho - san - na, ho - san - na in

*Tutti*

tasto solo

6 6 6 5 3

*f*

6 6

8 6 -  
6 4 -

41

*a 2*

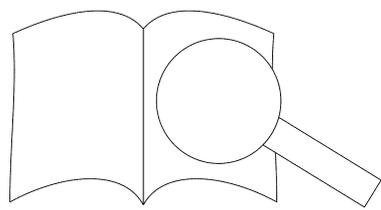
san - na, ho - san - - na in ex - cel - sis. Ho - san - na,  
 Ho - san - na in ex - cel - sis.  
 Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho -  
 Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho -

*con Bassi* 5 7 6 6 5 *i* *con Bassi* 5 7

44

Ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis. Ho -  
 , ho - san - - na in ex - cel - sis, in ex - cel -  
 - na, ho - san - - na in ex - cel - sis, in ex - cel  
 an - - na, ho - san - - na in ex - cel - sis, in ex - cel

6 6 6 6 6 - 6 5 4 3



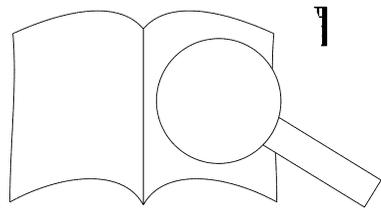
san - na, ho - san - na in ex - cel - sis. san  
 - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis. Ho - a, ho -  
 - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis. - na, ho -  
 - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis. Ho - san - na, ho -  
 senza

6 6

- sis. Ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis.  
 - ex - cel - sis. Ho - san - na, ho - san - na in ex - cel -  
 in ex - cel - sis. Ho - san - na, ho - san - na in ex - ce  
 san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na, ho - san - na in ex - c  
 f coll' Organo

5 6 6 6 6 6 6 7

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



# Agnus Dei

Andante sostenuto

Oboe *Solo*

Fagotto *Solo*

Violino I *con sordino*  
*p*

Violino II *con sordino*  
*p*

Soprano solo

Organo

Bassi  
(Fagotto II  
coi Bassi) *pizzicato*  
*p*

3

*Solo*

A - - gnus De - i, qui

*tr.*

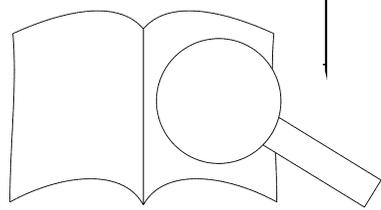
6

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

9

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

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



12

re - - - re\_ no - - - bis, mi -

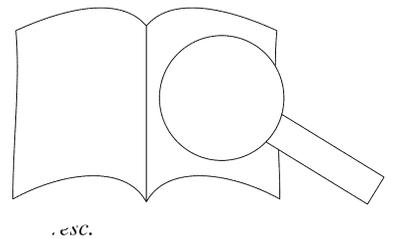
15

re\_ no

*cres.* **f**

*cres.* **f**

*tr*



.esc.

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

17

Musical notation for measures 17-19. The vocal line (top staff) features a melodic phrase with a trill (tr) in measure 18. The piano accompaniment (middle and bottom staves) provides harmonic support with a steady bass line and active upper parts.

Musical notation for measures 17-19, piano accompaniment. The right hand (top staff) plays a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand (bottom staff) plays a similar pattern. Dynamics include piano (p).

Vocal line with lyrics: bis. A - - gnus De - i, 1 - 1.

Musical notation for measures 17-19, piano accompaniment. The right hand (top staff) continues the rhythmic pattern, and the left hand (bottom staff) provides a steady bass line. Dynamics include piano (p).

Musical notation for measures 17-19, piano accompaniment. The left hand (bottom staff) plays a steady bass line. Dynamics include piano (p).

20

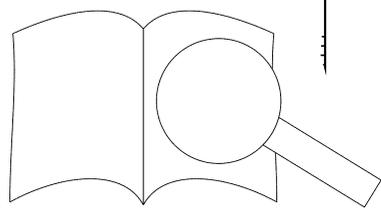
Musical notation for measures 20-22. The vocal line (top staff) features a melodic phrase. The piano accompaniment (middle and bottom staves) provides harmonic support with a steady bass line and active upper parts.

Musical notation for measures 20-22, piano accompaniment. The right hand (top staff) plays a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand (bottom staff) plays a similar pattern. Dynamics include piano (p).

Vocal line with lyrics: ca - - ta\_ mun - - di: mi - - se -

Musical notation for measures 20-22, piano accompaniment. The right hand (top staff) continues the rhythmic pattern, and the left hand (bottom staff) provides a steady bass line. Dynamics include piano (p).

Musical notation for measures 20-22, piano accompaniment. The left hand (bottom staff) plays a steady bass line. Dynamics include piano (p).



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

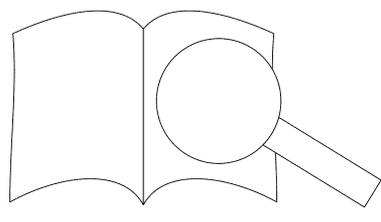
re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - - se - re - mi

*simile*

*tr*

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

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



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

Soprano tutti  
Alto tutti  
Tenore tutti  
Basso tutti

Tutti

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

si lev...  
li sordini

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

35 Allegro assai

Oboe I, II

Fagotto I, II

Clarino I, II  
in Do / C

Timpani in  
Do-Sol / c-G

Violino I

Violino II

Soprano

Alto  
con Trombone I

Tenore  
con Trombone II

Basso  
con Trombone III

Bassi ed Organo

Solo  
coll' arco  
*pp*

tasto solo

40

do - - - na, do - na no - bis

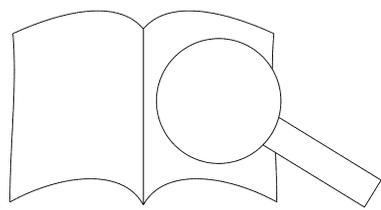
do - - - na, bis

do - - - na,

do - - - na,

do - - - na,

Tutti



6 7

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

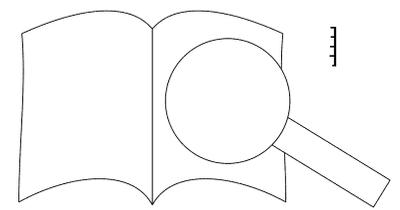
9 8 5 - 6 6 6  
 4 3 3 4 3

Solo

- bis\_ pa - cem, do - na no - bis, no - bis\_  
 no - bis\_ pa - cem,  
 Solo do - na no - bis, no - bis\_ pa - cem,  
 Solo do - - - na no - - - bis,

p

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



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

pa - cem, do - - - na, do - na no - b'

pa - cem, do - - - na, do - r

pa - cem, do - - - na, na do - - -

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

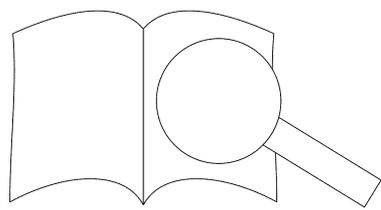
no - bis pa - cem, do - na

na no - bis pa - cem, do - na

no - bis pa - cem, do -

6 4 3 6 6 6 5 3 *tasto solo* *p* b6 b5 b5

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



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

no - - - bis, no - - - bis

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

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

$\flat 6$   
 $\flat 5$   $\sharp 6$   
 $\flat 5$   $\sharp$  *tasto solo*

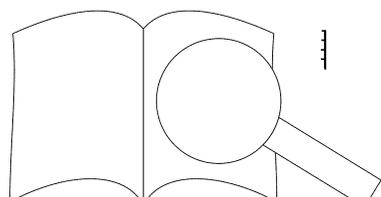
- bis, no - bis\_ pa - cem, do - na no - bis,

na no - - - bis pa -

do - na no - bis, no -

do - - - na no -

*p* *p*





*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

Solo

do - - na pa - - do

Solo

do - - na pa - - na

Solo

do - - na do - na

Solo

do - - na do - na

6

6

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

Tutti *f*

cem, do - na no - bis pa - -

Tutti *f*

pa - - cem, do - na no - bis

Tutti *f*

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

Tutti *f*

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

6 6 7

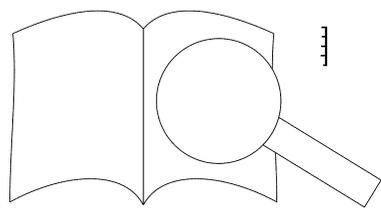
4

6 7

*f*

PROBE PAPIER

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



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

6 6

tasto solo 6 5  
4 3

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

tasto solo 6 5  
4 3

tasto solo

# Kritischer Bericht

## I. Die Quellen

Die vorliegende Ausgabe von Mozarts *Missa solemnis* in C-Dur KV 337 stützt sich auf zwei Quellen, die hier als gleichwertig behandelt werden:

1. Die autographe Partitur des Werkes, die Mozart im März des Jahres 1780 in Salzburg erstellte und die heute in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek unter der Signatur *Mus. Hs. 18975* verwahrt wird (Sigle **A**).

2. Das handschriftliche Stimmenmaterial aus dem Familienbesitz der Mozarts (Sigle **St**). Nach dem Tod Leopold Mozarts waren die Stimmen in den Besitz des Dominikanerklosters Heilig Kreuz in Augsburg übergegangen und befinden sich heute in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg (Signatur *HL 19*). Angefertigt wurden die Stimmen von Joseph Richard Estlinger, der als Violinist und Kopist an der Salzburger Hofkapelle tätig war und nebenher auch für die Mozarts Kopien erstellte. **St** wurde von Mozart selbst redigiert, wie einige Ergänzungen von seiner Hand belegen; diese Eintragungen betreffen fast ausschließlich die Tempi und die Dynamik.<sup>1</sup>

Als Besonderheit überliefert **A** ein unvollendetes erstes *Credo*, das nach dem „non erit finis“ abbricht und auf das eine gänzlich andere, abgeschlossene Vertonung des *Credo*-Textes folgt. Das *Credo*-Fragment ist aufgrund seiner Unabgeschlossenheit liturgisch nicht brauchbar, taucht in den Stimmenmaterialien nicht auf und hat in der Aufführungspraxis der Messe offenbar nie eine Rolle gespielt. Bezeichnenderweise hat Mozart sich bei der Paginierung der Partitur die Seiten des unvollendeten *Credo* übersprungen.

**St** enthält folgende 30 Stimmen (Titel in originale): *Soprano Conc.: [ertato]*, *Soprano Rip.: [ieno]* (2), *Alto Conc.: [ertato]*, *Alto Rip.: [ieno]* (2x), *Tenore Conc.: [ertato]*, *Tenore Rip.: [ieno]* (2x), *Basso Conc.: [ertato]*, *Basso Rip.: [ieno]* (2x), *Oboe 1<sup>mo</sup>*, *Oboe 2<sup>do</sup>*, *Fagotto 1<sup>mo</sup> et 2<sup>do</sup>* (transponiert), *Clarino 1<sup>mo</sup> in C*, *Clarino 2<sup>do</sup> in F*, *Trombone 1<sup>mo</sup>*, *Trombone 2<sup>do</sup>*, *Timpani*, *Violino 1<sup>mo</sup> (2x)*, *Violino 2<sup>do</sup>*, *Viola*, *Violone*, *Organo [Concertato]*.

Das Konvolut der Stimmen ist in der Ausgabe **A** nicht vollständig. Einige Ergänzungen sind in der Ausgabe **St** enthalten. Eine detaillierte Beschreibung der Stimmen der *Neuen Mozart-Ausgabe* findet sich im kritischen Bericht der Ausgabe **NMA**.

Die Ausgabe **A** wurde auf die Erstellung von **A** verwendet. Der Notentext, der keineswegs ganz frei von Unklarheiten ist, ist z. B. im Hinblick auf die Dynamik und die Artikulation immer eindeutig und konsequent ist. Da die Stimmen sowohl von Violone/Violoncello, als auch von Fagotte, der beiden Orgeln und der Battuta (Dirigierorgel) in der Partitur in nur einem einzigen System notiert sind, ergibt sich wenigstens im Detail ebenfalls eine Reihe offener Fragen. In fast allen diesen Fällen liefert das Stimmenmaterial, das von den Mozarts selbst durchgesehen und stellenweise auch korrigiert worden ist, wichtige Aufschlüsse über die Inten-

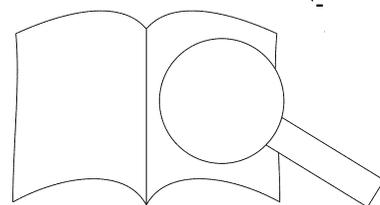
tionen des Komponisten und ist daher vom quellenkritischen Standpunkt aus – auch wenn es sich nicht um ein Autograph handelt – als der Eigenschrift gleichwertig zu betrachten.

## II. Zur Edition

Nicht selten treten Widersprüche zwischen der Partitur und den Stimmen auf: Wie oben bereits erwähnt, gehen die Blätter von Violone/Violoncello, Fagotten, Battuta certato und Organo ripieno i. d. R. alle auf eine Seite der Partitur zurück, das System der *Basso Continuo* Abschriften für Violone und Fagott – abgebrochen – meist weitgehend gleich. Abschriften für die Orgeln und die Battuta zeigen jedoch Unterschiede z. B. in der Besetzung. In den Exemplare einer einzelnen Stimme (Soprano Ripieno II) weichen die Abschriften ab, deren vollständige Abschrift das einzige Werk viel Platz einnimmt. Die folgende kritische Berichterstattung über die Edition aller eindeutig feststehenden Abschriften ist in der Lokalisierung der Abschriften bzw. die Stimme angeordnet, in welchen Heften sie sich befinden. Dies bedeutet, dass die Varianten der Alt-Stimmheften (Alt solo, Alt ripieno) auftritt; mit „A-r1“ ist jeweils ausschließlich im ersten Stimmheft angegeben, nicht aber in der Partitur, im Verzeichnis der Altisten und auch nicht im Heftungsverzeichnis weiter unten).

Die Ausgabe **A** und **St** als gleichwertig betrachtet hinsichtlich der Artikulationszeichen und der Phrasierungen mitunter Abweichungen von der *NMA*: Während die *NMA* Ergänzungen gegenüber dem Autograph grundsätzlich in Kleinstich bzw. gestrichelt dargestellt werden, wird hier von dieser Art der Darstellung nur dann Gebrauch gemacht, wenn auch die Stimmen die entsprechenden Einträge nicht enthalten. So wurde in unserer Ausgabe z. B. der Phrasierungsbogen des 2. Fagott in T. 19 des *Gloria* normal gestochen. Dieser Bogen erscheint zwar nicht in **A** (daher in der *NMA* gestrichelt), wohl aber in **St**. Die entsprechende Stelle in der *NMA* erweckt den Eindruck, als sei dieser an sich vollkommen logische und einleuchtende Bogen nirgends in den Quellen vorhanden, obwohl die Stimme, also gerade das für das Erklängen ausschlaggebende Material, diesen Bogen enthält.

Umgekehrt wurde an manchen Stellen darauf verzichtet, z. B. Staccatopunkte „analog“ zu ergänzen: In T. 64ff. des *Gloria* etwa spielen die Violinen zwar im Unisono mit den Bässen und Fagotten, allerdings fehlen in den hohen Streichern sowohl in **A** als auch in **St** die Staccatopunkte, die in der *NMA* ergänzt wurden. Mozart ging es an dieser und ähnlichen Stellen offenbar gar nicht um ein Staccato-Unisono, sondern, dass die 16tel-Läufe in den Stimmen verschwimmen, während sich



<sup>1</sup> Vgl. Monika Holl, Vorwort zu *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. I/1/4, Kassel etc. 1999, S. d/45–59.  
<sup>2</sup> *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Kritischer Bericht*, Bd. I/1/4, Kassel etc. 1999, S. d/45–59.

nicht stellt. Eine Analogisierung der Artikulation an dieser Stelle gibt der Phrase einen deutlich prononcierteren Charakter, als dies von Mozart intendiert gewesen sein dürfte.

Die Edition gibt den originalen Notentext gemäß heutiger Editionspraxis wieder. Ergänzungen des Herausgebers wurden entweder in den Noten selbst diakritisch gekennzeichnet (Beischriften durch kursive Type, Bögen durch Strichelung, dynamische Zeichen und Akzidentien durch kleine Schrifttype, Generalbassziffern und Vorschlagsnoten durch Einklammerung) oder sind in den Einzelanmerkungen nachgewiesen. Besonderes Augenmerk wurde auf die Wiedergabe der originalen Balkungen der Vokalpartien gelegt, wo dies die Überbindung einer Silbe über mehrere Noten im Druckbild meist erheblich suggestiver veranschaulichen als die in der Partitur und den Stimmheften nicht immer vorhandenen Bögen.

Ohne Einzelnachweis wurden die Schreibweise der Tempoangaben (z. B. *Allegro* für orig. „all“) und der dynamischen Angaben (z. B. *p* für orig. „*pia.*“; *f* für orig. „*for.*“ usw.) vereinheitlicht, Bögen bei Vorschlagsnoten ergänzt, da die Quellen i. d. R. diese Bögen nicht aufweisen, Abkürzungen sowie sog. Noten- und Text-Faulenzer (z. B. Halbe mit Achtelbalken für Tonrepetition in Achteln über die Dauer einer Halben Note) ausgeschrieben, punktierte Noten, deren durch die Punktierung hinzugefügter Wert in den nächsten Takt hineinragt, in jeweils zwei durch einen Haltebogen verbundene Noten aufgelöst und rhythmische Verbindungen, die in *St* in der Schreibweise Viertel + Achtel mit Punkt (mit Haltebogen) / Sechzehntel erscheinen, in doppeltpunktierte Viertel mit Sechzehntel überführt.

Ein Problem bereitet das vereinzelt Fehlen von dynamischer Zeichen, Artikulationszeichen, Bögen, Verzierungen oder Akzidentien in einem Stimmheft bei gleichzeitigem Vorhandensein der entsprechenden Zeichen in einem anderen Heft (Stimme und/oder der Partitur; auch die Angleichung der Artikulation bei Wiederholungen oder analogen Stellen). Eine äußerst differenzierte Behandlung: Bei vereinzelt fehlenden Zeichen („Ausreißern“) in nur einer einzigen Stimme (in einem Stimmheft) und an nur einer einzigen Stelle wurde von Schreibversehen ausgegangen und die entsprechenden Stellen markiert. Bei Widersprüchen zwischen den Stimmen hat der Vorrang eingeräumt.

Die Setzung der Akzidentien wurde durch die Verwendung eines Vorzeichens auch in Fällen, in denen dies nicht unmittelbar auf die bezeichnende Stelle hinweisbar ist, nicht einheitlich. In *St* zahlreiche Akzidentien, die durch den Schreib- und Lesegepflogenheiten der verschiedenen Ausgaben Verwirrung stiften könnten, wurden daher zwar in der Edition durch Vorzeichen des Notensatzes überliefert; um eine unnötige Aufblähung des Apparates zu vermeiden, verweist die Edition auf eine Auflistung dieser Vorzeichen, die nicht in der Edition nach den heutigen Regeln nötig sind, sondern so im Notenbild unmittelbar als Zusätze erhalten.

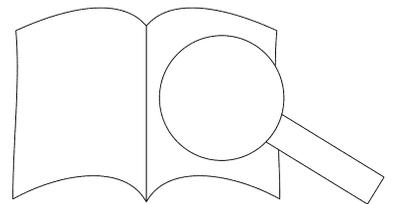
Bei bezziffrten Stimmen: Die *Battuta*, die Stimme des Generalbassspieler improvisatorisch auszuführen hatte. Die Bezzifferungen dieser Stimmen weichen in zahlreichen Details voneinander ab; diese Abweichungen sind allerdings fast sämtlich insofern von untergeordneter Bedeutung, als sie im Allgemeinen nur unterschied-

lich ausführlich die geforderte Harmonie fixieren, die der Generalbassspieler improvisatorisch auszuführen hatte. An unzähligen Stellen hat der Schreiber in einer Stimme etwa die aus der Fortschreitung an und für sich ohnehin selbstverständlichen Haltestriche zum nächsten Achtel aus Platzmangel weggelassen und in der anderen ausgeschrieben; mitunter ist auch in nur einer der Stimmen gefordert, dass die Terz tiefalleriert zu greifen ist, obwohl sich dies aus der Vorzeichnung ohnehin ergibt, und der Hinweis lediglich als Warnung und nicht als substantielle Abweichung von den anderen Stimmen zu verstehen ist. Minutiöse Auflistung aller dieser und ähnlicher Stellen keinen Beitrag zum Verständnis der Intentionen Mozarts, sondern im Gegenteil die wenigen essentiellen Details unter einem Wust von Unwesentlichem unauffällig zu verbergen. Dementsprechend bleiben im Kritischen Bericht die Unterschiede, die keine Konsequenzen für den Verlauf der Generalbassaussetzung haben, unberührt und werden angeglichen. Darüber hinaus sind sämtliche Bezzifferungsabweichungen in der Substanz der harmonischen Darstellungsform der Partitur dargestellt, wie bei Mozart, statt – wie bei Mozart – in der Praxis von Urtextausgaben.

Da die erhaltenen Stimmen, die den Chorstimmen entsprechen, in dieser Ausgabe auf eine separate Weise dargestellt sind. Falls nicht ausdrücklich angegeben, entsprechen die Posaunen die entsprechenden Stimmen und schweigen ansonsten.

Es sich eindeutig nur um Korrekturen handeln und deren Ergebnisse in den Einzelanmerkungen nicht dargestellt sind. Es sich hierbei um Details handelt, die allenfalls im Hinblick auf die Überlieferung des authentischen Textes von eher untergeordneter Bedeutung sind.

In einzelnen Sätzen auftretende Detailfragen der Tempogehaltung, Artikulation und Textierung werden in den Einzelanmerkungen zu den jeweiligen Sätzen dargelegt.



### III. Einzelanmerkungen

Verwendete Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bi = instrumentale Bassstimme, Bat = Battuta, Cl = Clarino, Fg = Fagotto, Ob = Oboe, Org = Organo, -r (1/2) = Ripienstimme (ggf. mit Angabe der Stimmhefte), S = Soprano, -s (Solostimme), T = Tenore, T. = Takt(e), Timp = Timpani, Trb = Trombone, Va = Viola, VI (I/II) = Violino (ggf. mit Angabe der Stimmhefte), Vln = Violone; Quellensigle A = autographe Partitur, St = Stimmen (Augsburg, Hl. Kreuz). Wird bei den Stimmen, die in jeweils zwei Exemplaren überliefert sind (vokale Ripienstimmen, Violinstimmen) keine nähere Unterscheidung vorgenommen, gelten die Anmerkungen für beide Exemplare der betreffenden Stimme.  
Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt, Stimme, Zeichen im Takt (Noten, Vorschlagsnoten oder Pausen), Anmerkung.

#### Kyrie

Sowohl in **A** als auch in **St** liegen manche *forte*- und *piano*-Zeichen der *fp* ungewöhnlich weit auseinander. Möglicherweise ist dies so zu verstehen, dass das *piano* nicht unmittelbar nach dem *forte*-Stoß eintreten soll, sondern etwas später; für diese Annahme spricht, dass an genau diesen Stellen auch in den anderen Stimmen ein Wechsel vom *forte* zum *piano* stattfindet, und zwar erst auf dem 3. oder 4. Achtel des Taktes. Der Eintritt des *piano* in den Clarini wäre also u.U. entsprechend zu verzögern. Die relevanten Stellen finden sich in den Takten 7, 17 und 19, wo das *piano* erst auf dem 4. Achtel eintreten dürfte.

- |        |         |   |
|--------|---------|---|
| 7      | VI I/II | <b>A, St:</b> <i>piano</i> auf 1 bzw. 3; an Bässe und Analogstelle T. 19 angeglichen  |
| 11, 23 | Ob      | <b>St:</b> Legatobogen erst ab 2  |
| 16     | Ob 1-2  | <b>St:</b> alle Stimmen mit Legatobogen   |
| 22     | Ob II 3 | <b>A:</b> Viertel <i>g</i> <sup>2</sup> ein Achtel zu spät unter dem <i>h</i> <sup>2</sup> von Ob I notiert (Schreibversehen); korrekt in T. 10   |
| 31     | A 1-3   | <b>A:</b> Bogen nur 1-2; <b>St-r</b> 1/2: 1-3   |
| 36     | VI II 9 | <b>A, St:</b> mit Akzent; vgl. dagegen T. 27.9 und VI I   |
| 47     |         | <b>A, St:</b> Eintritt des <i>piano</i> nach dem <i>mezzoforte</i> bzw. <i>sf</i> nicht konsequent<br><b>St:</b> alle Stimmen außer VI I/II haben <i>piano</i> erst auf dem 3. Achtel, VI I/II mit <i>piano</i> auf dem 2. bzw. 4. Achtel (uneinheitlich) |
| 48     | B 1     | <b>A:</b> Halbe statt Viertel (Schreibversehen)   |
| 49     | VI II 1 | Eintritt des <i>piano</i> ebenso uneinheitlich wie in T. 47<br><b>A:</b> Note a undeutlich geschrieben; <b>St:</b> konsequent <i>r</i>  |

#### Gloria

- |       |           |  |
|-------|-----------|--|
| 19    | Fg II 2-6 | <b>A:</b> ohne Bogen   |
| 25    | VI II 1   | <b>A, St:</b> <i>fis</i> <sup>1</sup> statt <i>f</i> <sup>1</sup>  |
| 31/32 | Fg II     | <b>A, St:</b> Phrasierungsbogen 31.1-32.1 (Schreibversehen)        |
| 67    | A 4-5     | <b>A, St:</b> mit Bogen (Schreibversehen. S)                       |
| 75    | Fg 3      | <b>St:</b> statt Pause Halbe Note                                  |
| 76    | S         | <b>A, St:</b> 2. Bogen erst <i>a</i> <sup>1</sup>                  |
| 78    | T         | <b>A, St:</b> 2. Bogen ab <i>a</i> <sup>1</sup>                    |
| 79    | Fg II 1   | <b>St:</b> <i>g</i> (statt richti                                  |
| 91/92 |           | <b>A:</b> zwischen <i>dis-t</i> über den ent <i>dis-t</i> T. 93/94 |
| 96    | T 2-3     | <b>A:</b> <i>m</i> <sup>1</sup>                                    |

#### Credo

- |       |         |   |
|-------|---------|---|
| 24    | Ob I/II | über den drit-<br>oben; Bogen da-<br>ob 2-3 in Ob I oder<br>Neuauflage folgt <b>St.</b> |
| 51/52 | T       | 1.3-52.1; verwischt   |
| 52    | V       | getragen  |
| 53    |         | 2-4; zur Anpassung an Textver-<br>chmals „descendit“ statt „de cae-                     |

– 68.1  
falscher Text; gestrichen, richtiger Text  
System des Soprans eingetragen; Notenwer-  
Anpassung an den geänderten Text korrigiert  
zwei Viertelpausen anstelle *g-c* in **A**  
**A, St:** statt 129.2-130.1 Tonfolge *d<sup>1</sup>-e<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>* Tonfolge *f<sup>1</sup>-e<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>*; sowohl harmonisch wie von der Stimmführung her nicht einleuchtend; Korrektur des Herausgebers

- |    |   |  |
|----|---|--|
| 12 | S | <b>A:</b> ursprüngl. „Allegretto“, korrigiert in „Allegro non troppo“<br><b>A:</b> auf dem Taktstrich T. 9/10 <i>dal segno</i> -Zeichen für die Wiederholung des „Hosanna“ am Ende des <i>Benedictus</i> ; <b>St:</b> Wiederholung ausgeschrieben<br><b>A:</b> Bogen 7-8 |
|----|---|--|

#### Benedictus

- |         |           |   |
|---------|-----------|---|
| 6       | Bi 7      | <b>A, St:</b> Bezifferung # statt Auflösungszeichen   |
| 15      | T 1       | <b>A:</b> Bogen erst ab 2. Note   |
| 25      | Bi 1      | <b>A, St:</b> Bogen erst ab 2. Note   |
| 26      | T 1-2     | <b>A:</b> Bogen 1-3 (ursprüngl. Silbverteilung verändert)   |
| 32      | A, T, B 1 | kleine Noten für Trb I-III aus <b>St</b> übernommen   |
| nach 35 |           | <b>A, St:</b> <i>dal segno</i> -Verweis (zum „Hosanna“ am Schluss des <i>Sanctus</i> ); ab hier identische Anmerkungen wie zum <i>Sanctus</i> ab T. 9; <i>Benedictus</i> T. 36ff. = <i>Sanctus</i> T. 10ff. |

#### Agnus Dei

- |        |                   |  |
|--------|-------------------|--|
| 10     | Fg 4-7, 8-11      | <b>A:</b> unter einem einzigen Bogen 4-11  |
| 24     | Org               | <b>A:</b> Zu Beginn des Taktes fehlt in der Bassschlüssel; offenbar von fremd Tinte ergänzt; <b>St:</b> in der Stimme handen |
| 33     | T 5               | <b>A, St:</b> Achtelnote (Schreibv   |
| 38, 46 | VI I 1-3          | <b>A:</b> Bogen 1-4, ebenso in Stimmheft nur 1-3)  |
| 53     | VI I 2<br>VI II 1 | <b>A, St:</b> Akzent (nich<br><b>A:</b> Akzent; nicht Analogsteller<br><b>St:</b> Akzente                                    |
| 78     | VI II 1           | <b>A:</b> Akze<br>Stimm...   |

