

Wolfgang Amadeus

# MOZART

---

## Missa brevis in d

Missa brevis in d minor

KV 65

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

herausgegeben von / editr  
Willi Schulze

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

der Mozart-Ausgaben  
Urtext

Studienpartitur / Study score



Carus 40.622/07



Unter den päpstlichen Enzykliken, die sich mit der Aufgabe der Kirchenmusik im Gottesdienste befassen, hat das Schreiben, das Papst Benedikt XIV. am 29. Februar 1749 an die Bischöfe des Kirchenstaates richtete, eine besondere Bedeutung für die Kirchenmusik Mozarts und seiner Zeitgenossen erlangt.<sup>1</sup> Ursprünglich dazu bestimmt, die im Heiligen Jahr 1750 in Rom erwarteten Pilger Gottesdienste erleben zu lassen, in denen der Ausdruck der kirchlichen Musik der Erhabenheit der liturgischen Handlung entspricht, beeinflusste es mit seinen grundsätzlichen Forderungen nach einer würdigen Gestaltung des Gottesdienstes auch die Diözesen diesseits der Alpen. Die Empfehlungen des Papstes zur Pflege des gregorianischen Choralis, der klassischen Vokalpolyphonie und der Fugalmusik mit Instrumenten haben über die nachfolgenden Jahrhunderte hinweg ihre Gültigkeit behalten. Die schon auf dem Konzil von Trient ausgesprochene Warnung: „nihil profanum“ wird auch von Benedikt XIV. nachdrücklich wiederholt. Anders als seine Zeitgenossen hat sich Mozart selbst von früherer Jugend an für eine erhabene Kirchenmusik im „höheren pathetischen Stil“<sup>2</sup> entschieden. Als Vorbilder dienten ihm die Werke Eberlins, Michael und Joseph Haydns, vor allem jedoch die seines Vaters Leopold. Die von Johann Joseph Fux in seinem Kontrapunktlehrbuch *Gradus und Parnassus* (1742) verkündete These, daß die Kirchenmusik „bey dem Gottesdienste zur Erweckung der Andacht dienen soll“<sup>3</sup> ist Mozart zeitlebens ein selbstverständlicher Leitsatz geblieben.

Von den vier Messen, die Mozart in den Jahren 1768 und 1769 in Wien und Salzburg schrieb, waren zwei für besonders festliche Anlässe bestimmt: die sogenannte *Waisenhausmesse* und die *Dominicus-Messe*. Die *Waisenhausmesse* führte Leopold in dem „Verzeichnis alles desjenigen, was dieser 12-jährige Knab seit seinem 7ten Jahre componirt“<sup>4</sup> als „große Messe“ an. Ihre Aufführung am 7. Dezember 1768 zur Einweihung der neuen Waisenhauskirche<sup>5</sup> wurde „mit allgemeinem Beyfalle und Bewunderung“ aufgenommen, wie das „Wienerische Diarium“ mitteilt. Die *Dominicus-Messe*, KV 66, widmete Wolfgang seinem nachbarlichen Freund Cajetan Hagenauer (Pater Dominicus) zu dessen Premiz am 15. Oktober 1769 in der St. Peterskirche zu Salzburg. Beide Werke – als Waisenhausmesse wird seit den Aufzeichnungen W. Kurthens<sup>6</sup> die c-Moll-Messe, KV 139 – gehören dem Typ der *Missa solemnis* an, einer Messe mit thematisch geschlossenen Abschnitt und Solonummern. Demgegenüber sind die beiden breves, die G-Dur-Messe, KV 49<sup>7</sup>, und die c-Moll-Messe, KV 65, kompakter in der Instrumentation. Obgleich Messen der Kompositionsanlage ist<sup>8</sup>, weisen doch stilistische Merkmale die Vermutung nahe, daß sie für einen kirchlichen Würdenträger, einen zehnjährigen Komponisten all in den Dienst der *Dominicus-Messe* und die *Waisenhausmesse* komponiert wurden. Die *Missa brevis*, die in Leopold aufgeführte G-Dur-Messe, KV 49, ist aufgrund seiner Forschungsergebnisse und Traditionen des 18. Jahrhunderts in Form und Ausdruck ihm zuzurechnen. Über ihren ersten Entstehungszeitpunkt durch die „zahl festgehaltene Moll“-sich alle Mozartforscher einig. Theodore de Wyzewa, der in ihrem „caractère de sombre solennité“<sup>12</sup> und Heilmann Albert betont die „dunkle, vor dem Ewigen erschauernde Ehrfurcht“ des *Agnus Dei*. Die äußere Bestimmung der Komposition selbst ist noch nicht endgültig geklärt. Während die Wyzewa an einen bestimmten Anlaß, „telle qu'un anniversaire funèbre“, denkt, wird die Messe seit Sigismund Kellers Aufsatz über Mozarts Wirken in Salzburg im Jahre 1769 mit der Eröffnung des 40-stündigen Gebets in der Salzburger Universitätskirche in Verbindung gebracht.<sup>13</sup> Die Vermutung geht auf eine Tagebuchnotiz von Pater Dominicus Hagenauer zurück, der für den 5. Februar 1769 vermerkte, die in dem feierlichen Amte in der Universitätskirche gesungene Messe sei von Wolfgang Mozart im Alter von 13 Jahren geschrieben worden. Da die d-Moll-Messe laut autographischer Datierung am 14. Januar 1769 vollendet wurde, lag es nahe, sie für die feierliche Eröffnung des 40-stündigen Gebets in Anspruch zu nehmen. Unklar bleibt jedoch, ob auch das *Gloria* für diesen Anlaß bereits komponiert war, oder erst später nachgetragen wurde.<sup>14</sup> Die Entstehung zu einem späteren Zeitpunkt spricht für die Sonntag Quinquagesima (im Jahre 1769 der in der ganzen Vorfasten- und Fastenzeit den Festen des Herren und der Heilige Auch der Terminus *Missa solemnis* Hagenauer fand unterschiedliche man darunter das mit großer Hochamt, dann hätte die entsprechende *Missa brevis* *Missa solemnis* auch ein Amt im Sinne einer zarts d-Moll-Messe in heutigen liturgischen Teil jenes Re- Zeit der „Kl. „ender“ so respektvoll schiedlich klären. Eröffnung des 40-stündigen Gebets gesungen werden oranten selbst, dem Abt der an worden sein. Sollte das Hochamt, Prunk gefeiert werden, bevor am aufhaltung in Wort, Ton und Farbe ihn wann wird wohl, wie W. Senn schließt, te Messenkomposition Mozarts zur Dar sein.<sup>18</sup> Empfind man aber den Beginn des Gebets „mit Außsetzung deß Allerheiligsten Sa- deß Altars“ (Hofkalendar) als ernste, würdevolle ang für die nachfolgende Bußzeit, dann hätte die d-Messe, deren erster Charakter überall bezeugt ist, sehr hyl den liturgischen Intentionen des Tages entsprochen.

Die *Missa brevis d-Moll* gehört zu den wenigen Messen, die Mozart in einer Moll-Tonart schrieb. Nur zwei weitere, die *Missa solemnis*, KV 139, und die Große Messe, KV 427, stehen ebenfalls in Moll. Sieht man die *Missa solemnis*, KV 139, als die *Waisenhausmesse* an, so stehen am Anfang und am Ende einer Folge von 19 Messen (die fragmentarischen mitgerechnet) Werke in Moll. Mozarts erste Messe, KV 139, und seine letzte, KV 427, sind Werke von großer Ausdehnung und ungewöhnlicher Ausdruckskraft. Die dritte Messe in Moll, die *Missa brevis d-moll*, wirkt dagegen betont zurückhaltend. Das *Kyrie* folgt der dreiteiligen Gliederung des liturgischen Textes. Der Mittelteil – *Christe eleison* – kontrastiert mit seiner ruhigen Deklamation zu den bewegteren *Kyrie*-Teilen. Ein von 1. und 2. Violine gespieltes Thema überbrückt quasi ostinat die Gliederung. Auch im *Gloria* führt die knappe, gesenen Form, deren eng Soloteile thematisch auf Textes zurückgehen. Wie ständiger geführt als in d Messe, KV 49. Selbst die rend angeordnete instrumentale klangliche Steigerung der Menschwerdung,





Of the various papal encyclicals concerned with music in worship, that of Pope Benedict XIV (February 29, 1749) had a special significance for Mozart and his contemporaries<sup>1</sup>. Originally, Benedict's encyclical, issued in preparation for the many pilgrims expected in Rome during the Jubilee Year, 1750, was to ensure worship in which the service music expressed the majesty of the liturgy. This fundamental challenge to composers to provide an appropriate musical framework for worship had its influence on the dioceses north of the Alps as well. The pope's recommendations for the cultivation of Gregorian chant, classical vocal polyphony and of figural music with instrumental accompaniment, were of great validity for the following centuries. Already at the Council of Trent the church had found it necessary to issue the warning: *nihil profanum* – a warning that Benedict was emphatically restating. That a reiteration was needed is demonstrated in the superficial and secularized church music composed by Mozart's contemporaries. Mozart himself, however, had decided on a stately church music style, "im höheren pathetischen Stil"<sup>2</sup> even in his earliest works. The models for the young Mozart's religious works were the compositions of Eberlin, Michael and Joseph Haydn and, of course, those of his father, Leopold. In J.J. Fux's counterpoint manual, *Gradus ad Parnassum* (1742) the author proclaims: "This church music should serve to arouse the worshiper to devotion". This thesis provided a self-evident motto for Mozart throughout his life.

Of the four masses composed by Mozart in Vienna and Salzburg during the years 1768 and 1769, two were intended for particularly festive occasions – the so-called *Waisenhaus Mass* and the *Dominicus Mass*. The *Waisenhaus Mass* appears in Leopold's "Catalog of Works Composed by this Twelve-year Old Youth Since His Seventh Birthday" as "grosse Messe". Its performance on December 17, 1768 at the dedication of the new Foundlings-hospital Church<sup>5</sup> was received "with general approval and admiration" according to the *Wienerische Diarium*. The *Dominicus Mass* (K. 66) was dedicated to Wolfgang's friend, Father Cajetan Hagenauer, on the occasion of the priest's first celebration of the mass at St.Peters in Salzburg (October 16, 1769). Both the *Waisenhaus* and the *Dominicus* masses are of the *Missa solemnis* type; i.e., a cantata-like mass with thematically unified sections including both choral and solo movements. (W. Kurthens in his study has demonstrated that the *Mass in a minor* K. 139, can be considered as *Waisenhaus Mass*<sup>6</sup>).

In comparison, the two *Missae breves* composed during the years 1768 and 1769 (the *Mass in G Major*, K. 197<sup>1</sup> and the *Mass in d minor*, K. 195 of the present edition) are clearly written in a more and more modern style in their instrumentation. Although it is not possible to name with total security the events for which all four of the masses were composed<sup>8</sup>, stylistic and formal indications suggest likely occasions. In the *Weissenhaus Mass*, intended for a dedicatory service in the presence of high church dignitaries, the thirteen-year-old composer marshalled all his musical and creative resources to produce a work of festive pomp. The *Dominicus Mass* which appeared later, the cheerful atmosphere of unencumbered youth. This has been seen as an "expression of the joyful friendship with Father Hagenerau and the memories of childhood"<sup>9</sup>. The *Missae breves*, *Mass in G Major* (K. 49), listed by Leopold as "kleine Messe", points to the usage and traditions of the Monastery in Vienna according to Pfannhagen's study.

The *Missa brevis in d minor* also is indebted to the requirements of the liturgy. The which has been commented upon by ... by the "tenacious manner in wh ... Th. de Wyzewa mentions the ... and H. Abert stresses the "darf ... Eternal" of the *Agnus Dei*. ... tion of this mass is not kn ... ically proposes "telle ... essay on Mozart's w ... mass has been assr ... Lenten prayer rit ... jecture is based c ... ther Hagen ... year old ... chure ... com ... for ...

... composed for this occasion or if it  
... have been a later addition is suggested  
... not sung during the entire pre-Lenten  
... the feast-days of the Lord and of the  
... only would not have been performed on Feb-  
... Sunday in 1769). Even the term "Missa so-  
... a diary can be interpreted in various ways. If  
... is to mean a high mass celebrated with a number  
... assistants, the Mozarts' *Missa brevis* is a minor  
... would have been appropriate for the festival framework – its  
... scope is not have been sufficient<sup>15</sup>. However, if one understands  
... *Missa sollemnis* to be simply an indication of a "missa cantata" <sup>16</sup>, then  
... the present mass would have met the requirements. From the stand-

point of today's liturgical practice in which there remains only a remnant of the rich ceremony described in the "Salzburger Kirchen- und Hofkalender" of Mozart's time!<sup>16</sup> It is not possible to answer the question. Whether or not Mozart's *Missa brevis* could have been sung at the opening of the Forty Hours was ultimately the decision of the abbot of the Archabbey St. Peters. If the high mass were to have been celebrated with pomp for the last time before Ash Wednesday and its expression of penitence through text, music and color, then certainly, as W. Senn proposes, the occasion required the "presentation of a large-scale mass by Mozart."<sup>17</sup> However, if the beginning of the Forty Hours' devotion was to be a simple, unadorned *Missa brevis* (the *alato*) (Hofkalender) was treated as a somber, dignified prelude to the following penitential season, the *Missa brevis in d minor*, whose earnest character is attested to throughout the Mozart literature, would have been appropriate to the liturgical intention of the day.

The *Missa brevis in d minor* is one of the few masses Mozart composed in minor. Only in two other masses did Mozart choose a minor mode — the *Missa solemnis* (K. 139) and the *Grosse Messe* (K. 427). If one assumes the *Missa solemnis* (K. 139) to be the *Waisenhaus* Mass, then Mozart began and ended his series of nine (including the fragments) with works in minor. Mo (K. 139) and his last (K. 427) are unusually expressive works. The third mass in minor, the *Missa brevis* present edition is, in comparison, decidedly follows the three-part division of the peaceful *(Christe eleison)* with its placid contrast with the activity of the Kyrie shared by the first and second variations of the movements. In the style produces a unified form later tutti and solo sections text. Once again the violin example, in the Mass before the present work. Elements contribute material through the *Credo* and the *Sanctus* and the *Agnus Dei*. Against the *Incarnatus* chor at the beginning. The *Sanctus* and the *Agnus Dei* are the most expressive thematic material figures. In the composition of the sections, Mozart sets the relief by means of a quiet contribute to the expressive material. Throughout the *Et resurrexit* the choral writing traditional closing fugue is reduced minutes in an accented *Amen*.

The *Sanctus* text also are articulated clearly. Counterpoint cadences in a chordal statement, as a moment of calm before the climatic exposure in the *Hosanna*. Mozart wrote the *Benedicite* final version he had decided on soprano and The two voices are treated imitatively within a three melodic statements, which are accompanied with areas leading to the exciting dominant cadence, which leads back to the repetition of the *Hosanna*.

homophonic setting of the *Agnus Dei* is accompanied with a violin motive which recalls the light string figure used by Handel to accompany the angels' message to the shepherds in the *Messiah*. It lends to the sobriety of the movement a special brilliance as if to portray the "halo around the heavenly appearance of the Lamb"<sup>19</sup>. In contrast to the solemn invocation of the Lamb, the *Dona nobis pacem* provides a rapid, nearly cheerful conclusion in a style suggestive of the final movement of a sonata<sup>20</sup>.

It has been suggested that the works of Salzburg church-music composer Eberlin may have served as models for Mozart's masses<sup>1</sup>; however, a comparison reveals that the *Missa brevis* in d minor of the young Mozart is more tightly constructed and more unified. The relationship between the various liturgical sections and the musical movements is clearer in Mozart's work than in Eberlin's; e.g., the linking together of the *Sanctus* and the *Benedictus* with the same accompanimental figure in the violins, or the concluding of the "qui venit" with the same figure that introduces the *Agnus Dei*. Throughout the entire work, there is a sense of unity that is seldom observed in the works of Mozart's contemporaries. Already as a young man, Mozart was able to transcend the liturgical framework with splendid music, but also to reflect the liturgical structure, following the admonition of the psalmist: "The Lord is the Lord" (Ps. 27: 4).



## Préface

Parmi les Encycliques papales qui touchent au domaine de la musique d'église dans le service divin, l'écrit adressé le 29 février 1749 par le pape Benoît XIV aux évêques des États d'Eglise fut d'une importance toute particulière pour la musique sacrée de Mozart et de ses contemporains<sup>1</sup>. Il concernait à l'origine les services divins pour les pèlerins attendus à Rome dans l'Année Sainte 1750, services où l'expression de la musique d'église correspond à l'élevation de l'acte liturgique; avec ses exigences fondamentales d'une forme digne du service divin, ce texte influença aussi les diocèses de notre côté des Alpes. Les recommandations du pape de cultiver le chant grégorien, la polyphonie vocale classique et la musique «figurale» avec instruments, ont conservé leur valeur dans les siècles qui suivirent. L'avertissement prononcé au Concile de Trente, «*nihil profanum*», est de même répété énergiquement par Benoît XIV. La musique d'église, plate et laïcisée, de quelques contemporains de Mozart, montre bien l'importance de ce texte. Tout au contraire, dès sa plus tendre jeunesse, Mozart prit le parti d'une musique élevée, «*im höheren pathetischen Stil*»<sup>2</sup>. La thèse présentée par J.J. Fux dans son traité de contrepoint *Gradus ad Parnassum* (1742), selon laquelle la musique d'église «doit servir, lors de l'office religieux, à l'éveil de la ferveur»<sup>3</sup>, resta pour lui, durant toute sa vie, une ligne de conduite sans restriction.

Des quatre messes que Mozart écrivit à Vienne et Salzbourg pendant les années 1768 et 1769, deux furent destinées à des occasions particulièrement solennelles: la *Waisenhausmesse* (Messe de l'Orphelinat) et la *Dominicus-Messe*. Dans son «Catalogue de tout ce que ce jeune garçon de 12 ans a composé depuis sa 7ème année», Léopold désigne la *Waisenhausmesse* comme une «grand-messe». Son exécution, le 7 décembre 1768, lors de la consécration de la nouvelle église de l'Orphelinat<sup>4</sup>, fut réalisée «avec l'approbation et l'admiration générales», ainsi que le notait le *Wienerische Diarium*. La *Dominicus-Messe* KV 66 fut dédiée à son ami et voisin Cajetan Hagenauer (Pater Dominicus), à l'occasion de sa première messe, le 16 octobre 1769 à l'église Saint-Pierre de Salzbourg. Les deux messes – depuis les recherches de W. Kurthens<sup>5</sup>, la Messe en sol mineur KV 139 est considérée comme la *Waisenhausmesse* – appartiennent au type de la *missa solemnis*, sorte de «messe-cantate» comprenant des parties closes thématiquement, des mouvements pour chœur et pour solistes. Au contraire, les deux messes brèves, la Messe en sol majeur KV 497<sup>6</sup>, et la Messe en ré mineur KV 65 que nous présentons ici, sont plus compactes dans leur forme et plus modestes dans leur instrumentation. Bien que le motif de leur composition ne soit pas éclairci avec la sûreté la plus absolue pour les quatre messes<sup>7</sup>, des indices stylistiques et formels nous en montrent la destination probable. Dans la *Waisenhausmesse*, écrite pour la célébration d'une consécration en présence de hauts dignitaires ecclésiastiques, le compositeur de treize ans exploite tous les moyens d'orchestration et d'expression au service de la digne solennité. La *Dominicus-Messe*, plus tardive, respire la gaieté inébranlable de la jeunesse, qui peut être ressentie comme l'«expression de l'amitié joyeuse du jeune père et des souvenirs jeux de l'enfance»<sup>8</sup>. La première *missa brevis* de Mozart, la *Missa sol* majeur KV 49, présentée dans le catalogue de Léopold une «petite messe», fait appel aux coutumes et traditions des Ursulines de Vienne, ainsi que Pfannhauser peut le de la base de ses recherches<sup>9</sup>.

La *Missa brevis en ré mineur* est également liée à sa destination liturgique. Tous les sont d'accord sur son caractère grave, soutenu, presque poursuivie avec ténacité<sup>10</sup>. Th. de nactère de sombre solennité<sup>11</sup>, et H. Abpect sombre, frissonnant, et de l'Eternrstances de la composition même nrière définitive. Alors que Th. d«telle qu'un anniversaire funèr» qu'à l'article de S. Keller sur l'ouverture de la Semaine de Salzbourg<sup>12</sup>. Cette sur Dominicus Hagenauer 5 février 1769, que se de l'Université à Comme la M-ée le 14 i-siderat- Tout-égal- p-

des cérémonies que décrivait avec tant de respect, à l'époque de Mozart, le «*Salzburger Kirchen- und Hofkalender*»<sup>17</sup>. La décision de chanter la *Missa brevis* de Mozart lors de l'ouverture de la Semaine des 40 Heures appartenait en dernier ressort au célébrant lui-même, le supérieur de l'abbaye archi-épiscopale de Saint-Pierre. Dans le cas où la grand-messe devait être célébrée encore une fois avec tout son faste avant que, le Mercredi des Cendres, la tenue de pénitence ne trouve son expression dans la parole, la musique et la couleur, il s'agirait alors, ainsi que le conclut W. Senn, d'«une grande messe présentée en offrande par Mozart»<sup>18</sup>. Si le début de la Semaine des 40 Heures était ressenti comme une introduction grave, pleine de dignité, au temps de pénitence qui suit, «avec exposition du Saint-Sacrement sur l'autel» (Hofkalender), alors la Messe en ré mineur, dont le caractère grave est partout attesté, aurait correspondu très bien aux intentions liturgiques du jour.

La *Missa brevis en ré mineur* appartient au petit nombre des messes de Mozart en mode mineur. Seules deux autres, la *Missa solemnis* KV 139 et la *Grosse Messe* KV 427, sont également composées en mineur. Dans le cas où l'on considère la *Missa solemnis* comme la *Waisenhausmesse*, on trouve des œuvres en au début et à la fin d'une série de 19 messes (fragm première messe, KV 139, de Mozart, et sa dernière œuvres de grande envergure et d'une force d'ex La troisième messe en mineur, la *Missa brevis* contraire conçue avec réserve. Le *Kyrie* du, du texte liturgique. La partie centrale, clamation tranquille en contraste avec Un thème contrastant, joué entre l-sort de pont quasi ostinato par tion. Dans le *Gloria*, une décl- où les parties de tutti et de prennent le contenu et l-violons suivent une lignr majeur KV 49, achev- laire, atteint, par d- nantes, à une pr

Dans le *Cre- tère de l'in- cent sur- chor- niq- iusten- F na- iste* at dessinés par le mys- tion. Mozart met l'ac- par une calme déclamation ux parties animées où, à nou-ématique aux sphères d'ex- déclamation chorale prédomi- la fugue finale traditionnelle con- qui débouche sur un Amen accen-

du *Sanctus* sont séparées selon leur sens. oint à deux voix, se termine sur une déclama- le *Pleni sunt*, la composition est animée, pour culminant sonore dans le *Hosanna*, avec un change- Mozart écrivit quatre fois le *Benedictus*. Dans la, l'opta pour le soprano et l'alto solos. Dans trois odiques, les deux voix, liées ensemble en imitation, sont au travers de différents plans harmoniques, vers une finale dominante, riche de tensions, à laquelle est reliée la répétition *Hosanna*.

L'*Agnus Dei*, composé en homophonie chorale, est accompagnée d'un motif des violons qui semble copié du clair mouvement des cordes lors de l'Annonciation, dans le *Messie* de Haendel. Il confère à la gravité de la composition un éclat particulier, comme si, par là, il devait symboliser la «couronne de rayons de l'apparition céleste de l'Agneau»<sup>19</sup>. A l'opposé des appels solennels de l'Agneau, l'envoi – *Dona nobis pacem* – est vibrant, presque serein, bien que la forme de cette partie soit proche du mouvement de sonate<sup>20</sup>.

Si l'on compare la Messe en ré mineur de Mozart avec des œuvres du compositeur salzbourgeois de musique d'église Eberlin, qui pourraient lui avoir servi de modèles pour ses messes<sup>21</sup>, l'œuvre du jeune Mozart paraît plus achevée et stricte. Plus clairement que le maître et aîné, il suit les relations intimes entre les parties et mouvements liturgiques; ainsi, lorsqu'il relie le *Sanctus* et le *Benedictus* au moyen des mêmes figures d'accompagnement des violons, et lorsqu'il fait résonner le «qui venit» avec les mêmes figures que celles qui introduisent l'*Agnus Dei*. De ce fait, toute la composition est empreinte d'une expression unique, comme on en trouve rarement ailleurs. Déjà le jeune Mozart voyait dans les devoir non seulement de rempli fastueuse, mais encore de refl- liturgie.

Traduction française: François



## Nachtrag zur Neuauflage 2001

Die vorliegende Ausgabe der *Missa brevis* in d KV 65 basiert auf den selben Quellen wie die Edition des Werkes in der *Neuen Mozart-Ausgabe*<sup>1</sup>. Der Notentext ist deshalb in beiden Ausgaben im Wesentlichen identisch.

<sup>1</sup> Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Gruppe I, Abteilung 1: *Messen*, Kassel etc. 1968, S. 159–184.

### Addendum to the 2001

The present edition of the *Missa brevis* in d KV 65 is based on the same sources as the edition of the work in the *New Mozart Edition*<sup>1</sup>. Therefore the musical text is essentially identical.

<sup>1</sup> Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, series I, group 1, section 1: *Messen*, vol. 1, edited by Walter Senn, Kassel, etc., 1968, pp. 159–184.

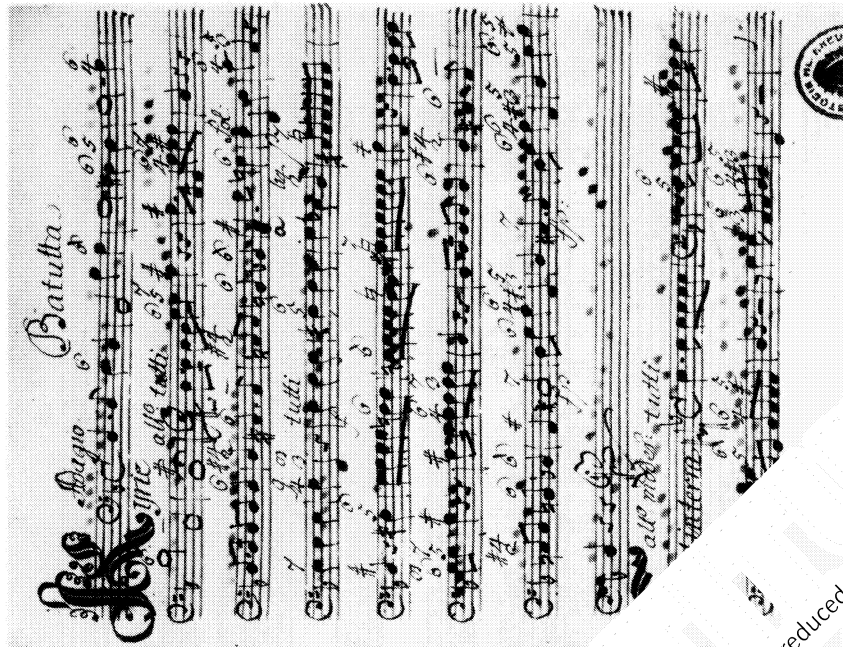
### Addendum to the 2001

The present edition of the *Missa brevis* in d minor KV 65 is based on the same sources as the edition of the work in the *New Mozart Edition*<sup>1</sup>. The text is therefore essentially identical.

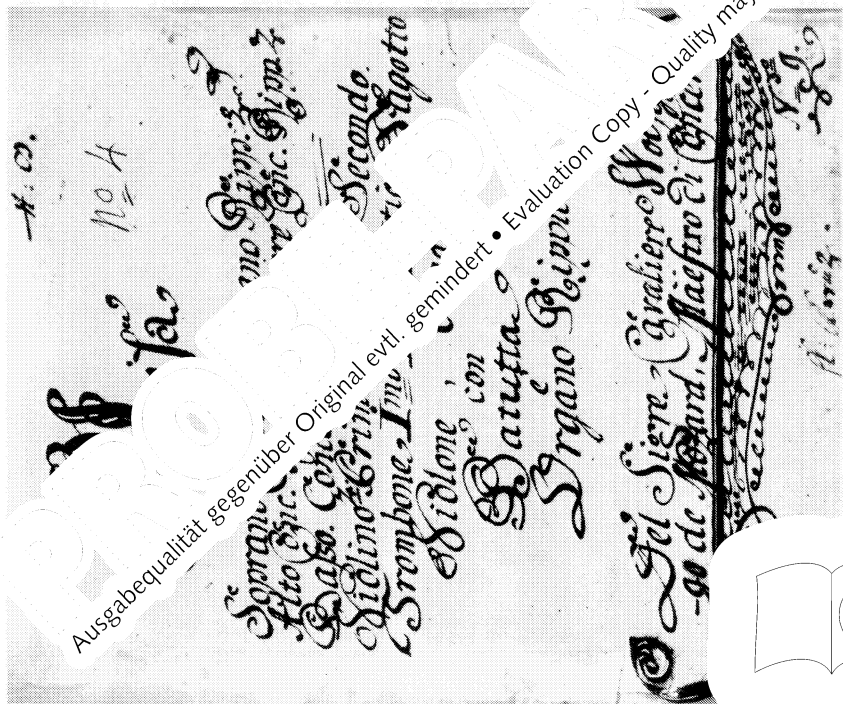
<sup>1</sup> Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, série I, group 1, section 1: *Messen*, vol. 1, édité par Walter Senn, Cassel etc. 1968, pp. 159–184.

Zu diesem Werk liegt folgende Partitur (CV 40.622), Klavier-Chorpartitur mit Soli (CV 40.622/05), 3 Posaunen (CV 40.622/06), Violino II (CV 40.622/12), (CV 40.622/13), Organo (C





inn des Gloria aus der mit Barutta  
Abschrift nach dem Autograph,



zart, Missa brevis in d, KV 65  
att der Stimmenkopie aus dem Dominikanerkloster Heilig Kreuz, Augsburg. Aus dersel  
ferten Stimme für die Hauptorgel einer Aufführung mit 2 Orgeln. Der Augsburger Stimme.  
2 Leopold Mozarts stammend, war als Aufführungsmaterial für den Salzburger Dom bestimmt;  
.: Blatt 1 des Partiturautographs. Beginn des Kyrie. – Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The manuscript is written in a cursive style. A large, diagonal watermark is overlaid across the center of the page, reading "PROBEN" in large letters, followed by "Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag". At the bottom right of the watermark area is a small icon of an open book with a magnifying glass over it. The page number "8" is visible in the top right corner of the manuscript.



# Missa brevis in d

KV 65

## Kyrie

Wolfgang Amadeus Mozart

1756–1791

**Adagio**

Violino I

Violino II

**Adagio**

*Tutti*

Soprano

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

Alto

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

Trombone I  
ad libitum

Tenore

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

Trombone II  
ad libitum

Basso

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

Trombone III  
ad libitum

Organo

Violoncello  
Contrabasso

6 6 6

**7 Allegro**

**Allegro**

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

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

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

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

8 7 6 5 # 6 4 7 #

Aufführungsdauer / Duration: ca. 15 min.

© 1980/2001 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.622/07

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

edited by  
Willi Schulze

12

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

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

lei - son, e - lei - son.

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

Solo

Solo senza Tromboni

*p*

4+ 6 4+ 6 6 6 5/3

17

Chri - ste e - lei - son. Chri - ste e -

Chri - ste e - lei - son. Chri - ste e -

Chri - ste e - lei - son. Chri - ste e -

Chri - ste e - lei - son. Chri - ste e -

Tutti

*f* Tutti

9 8 6 5



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

22

22

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

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

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

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

7 # 6 5

26

26

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

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

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

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

8 6 7 5

31

*fp*

31

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

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

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

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

6 4+ 6 6 7

36

*fp*

36

lei - son

e e - lei

lei

ri - e e - lei - son.

lei - son.

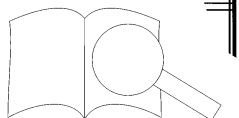
e e - lei - son.

ri - e e - lei - son.

Ky - ri - e e - lei - son.

*fp*

6 6 5 7 6 6 5



# Gloria

**Allegro moderato**

Violino I

Violino II

**Allegro moderato**

Soprano

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

Alto

Trombone I ad libitum

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

Tenore

Trombone II ad libitum

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

Basso

Trombone III ad libitum

Et in ter-ra pax ho-mi

Organo

*f*

Violoncello

Contrabbasso

*f*

*Tutti*

6 5

*4*

*p*

*f*

*p*

*Solo*

vo-lun-ta-tis. I

te-di-ci-mus te.

Glo-ri-fi-ca-mus

vo-lun-ta-

Be-ne-di-ci-mus te. Ad-o-ra-mus te. Glo-ri-fi-ca-mus

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

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

*Solo senza Tromb.*

*Tutti con Tromb.*

6 6 5

6 6 5

9

te. Gra-ti-as a - gi-mus ti - bi prop - ter magnam glo - ri-am tu -

9

te. Gra-ti-as a - gi-mus ti - bi prop - ter magnam glo - ri-am tu -

te. Gra-ti-as a - gi-mus ti - bi prop - ter ma - gnar

te. Gra-ti-as a - gi-mus ti - bi prop - ter mar

be reduced • Carus-Verlag

17

*p* *cresc.*

17

ste.

Solo

Do - mi-ne De - us, Agnus De - i, Agnus De - i, fi - li - i

Solo

Do - mi-ne De-us, Agnus De - i, Agnus De - i

6 6<sup>b7</sup> 6 5 #

21

*f*

21

*f* *Tutti*

*con Tromboni*

tr. to. lis

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

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

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

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

*Tutti*

6 8 #

25

25

di, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe

di, mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe

di, mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, su

di, mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mi

# 6 6 5 6 5 # 6 4 5

29

29

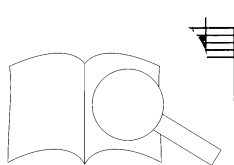
de-pre-ca-ti-o-nem no - -dr - -teram pa - tris, mi - se - re - re no -

de-pre-ca-ti-o - -des ad dex - -teram pa - tris, mi - se - re - re, mi - se - re - re no -

de-pre-ca - n. -ui se - des ad dex - -teram pa - tris, mi - se - re - re no -

-stram. Qui se - des ad dex - -teram pa - tris, mi - se - re - re no -

# 7 5 2 6 6 5 4 #





33

p

33 Solo

bis. Quo - ni - am tu so - lus sanc - tus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus al - tis - si - mus, Je - su Chri -

bis.

bis.

bis.

p Solo

6 # 7 6 5 7 # 6 5 # 15 5

37

f

37

ste, Je - su, Je - su Chri - ste.

Cum Sanc - to Spi - ri - tu, in

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

Tutti

6 5 # 6 5 #

41

41

glori-a De-i pa-tris. A - men, a - men, a - men, a - - - - - men, a - men, a -

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

Cum San-cto

Cum Sancto Spi - ri-tu, in glo-ri-a De-i pa-tris. A - me

6 6 6 6 7

45

45

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

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

glo-ri-a De - - - - - men, a - men, a - - - - - men, a - men, a - men, a - men.

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

6 6 6 5 4 6 7 6 6 5

# Credo

Allegro moderato

Violino I

Violino II

Allegro moderato

Soprano

Alto  
Trombone I  
ad libitum

Tenore  
Trombone II  
ad libitum

Basso  
Trombone III  
ad libitum

Organo

Violoncello  
Contrabbasso

*Tutti*  
Pa - trem om - ni - pot - en - tem, fac - to - - rem cae - li et ter - rae,

Pa - trem om - ni - pot - en - tem, fac - to - - rem cae - li et

Pa - trem om - ni - pot - en - tem, fac - to - - rem cae - li

Pa - trem om - ni - pot - en - tem, fac - to - - rer

es

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

vi - si - bi - li - um

vi - si - bi

vi

om - ni - um,

vi - si - bi - li - um.

et in - vi - si - bi - li - um.

et in - vi - si - bi - li - um.

et in - vi - si - bi - li - um.

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6



12

p

12

Solo

Et in u-num Do - mi-num Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni -

Solo senza Tromboni

Et ex pa-tre na - tum an -

p

Solo

6 7 6 5 7 9 8 6 7 8

18

18

ge - ni - tum.

- te om - ni - a

De - o.

Solo

Lu - mende lu - mi - ne.

Tutti

De - um ve - rum de-o ve -

Tutti con Tromboni

De - um ve - rum de-o ve -

Tutti

De - um ve - rum de-o ve -

Tutti

De - um ve - rum de-o ve -

f

7 9 8 7 5 6 6 6 5 6 5



24

*p* *f* *f*

*Solo* *Tutti*

ro. Ge-ni - tum, non fac - - - tum. Qui prop - ter nos

*senza Tromboni* *Solo* *Tutti con Tromboni*

ro. Per quem om - ni-a fac - ta sunt. Qui prop - ter nos

ro. Qui

*Solo*

ro. Con-sub-stan-ti - a - lem pat - - ri.

*p* *Solo*

4 2 6 6

29

29

ho - mi - nes, et pro ram - - - a - tem de - scen - dit, de - scen - dit, de - scen -

ho - mi - nes sa - lu - tem de - scen - dit, de - scen -

ho - no - stram sa - lu - tem de - scen - dit, de - scen -

rop - ter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit, de - scen -

2 7 6 9 8  
# 5 4 3

34

p

34

p

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

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

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

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

p

6

40 Adagio

p

40

p

Et in - car - na - ri - tu Sanc - to ex Ma - ri - a vir - gi.

Et in - cae ue Spi - ri - tu Sanc - to ex Ma - ri - a vir - gi.

Et de Spi - ri - tu Sanc - to ex Ma - ri - a vir - gi.

- tus est de Spi - ri - tu Sanc - to ex Ma - ri - a, ex Mo - ri - o vir - gi.

f

6 6 6 2+ 4+ 6 3



46

ne: Et ho - mo fac - tus est. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis

ne: Et ho - mo fac - tus est. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis

ne: Et ho - mo fac - tus est. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro

ne: Et ho - mo fac - tus est. Cru - ci - fi - xus e - t

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

52

sub Pon - - t

sub Pon -

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

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

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

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

5 6 6 5 9 8 2 6 6

Allegro moderato

58

Allegro moderato

58

Et re-sur-re - xit ter - - - ti - a di - e, se - cun - dum scrip - tu - ras.

Et re-sur-re - xit ter - - - ti - a di - e, se - cun - dum scrip - tu - ras.

Et re-sur-re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum scrip - tu - ras.

Et re-sur-re - xit ter - - - ti - a di - e, se - cun - dum scrip - tu - ras.

7 6 6 6 5

63

63

Et a - scen - - - - - se - det ad dex - te - ram pa - tris. Et

Et a - scen - - - - - cae - lum: se - det ad dex - te - ram pa - tris. Et

- dit in cae - lum: se - det ad dex - te - ram pa - tris. Et

- dit in cae - lum: se - det ad dex - te - ram pa - tris. Et

6 6 5 6 6 7 7 6 6 3





69

i - te-rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, iu - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os, cu - ius

i - te-rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, iu - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os,

i - te-rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, iu - di - ca - re vi - vos et mor

i - te-rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, iu - di - ca - re vi - vos

con Org.

7 6 5

76

re - - - gni non e

re - - - gni non e - rit fi - -

cu - ius re - rit

cu - ius re - gni non e - rit fi - -

fi - nis, cu - ius re - gni non e - rit fi - -

e - rit fi - nis, cu - ius re - gni non

6 5 6 5 6 5

83

p

83

Solo

nis. Qui cum pa-tre et fi-li-o

senza Tromboni Solo

nis. Et vi-vi-fi-can-tem:

Solo

nis. Et in Spi-ri-tum Sanc-tum, Do-mi-num,

Solo

nis. Qui ex pa-tre fi-li-o

pSolo

6 7 7 6 9 8

5 3 2

90

90

qui lo-cu-tus est

qui lo-cu-tus est, qui lo-cu-tus est

ad-ri-fi-ca-tur: qui lo-cu-tus est, qui lo-cu-tus est

qui lo-cu-tus est

6 5 5 6 7 6 5

4 7 4 7

5 3



98

per pro - phe - - tas. Et u - nam sanc-tam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam ec -

per pro - phe - - tas. Et u - nam sanc-tam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam ec -

per pro - phe - - tas. Et u - nam sanc-tam ca - tho - li - cam et a - po -

per pro - phe - - tas. Et u - nam sanc-tam ca - tho - li - cam

*f Tutti*

*f Tutti con Tromboni*

*f Tutti*

*f Tutti*

6 6 5 6 6 4 6

105

cle - si - am. Con - fi - te -

cle - si - am. Coi.

cle - si

in re - mis - si - o - nem pec - ca -

- tis - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca -

- num bap - tis - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca -

- or u - num bap - tis - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca -

7 5 2 7 6 6

113

113

to - - rum. Et ex - pec - to re - sur - rec - - ti - o - - - nem mor - tu - o - rum.

to - - rum. Et ex - pec - to re - sur - rec - - ti - o - - - nem mor - tu - o - rum.

to - - rum. Et ex - pec - to re - sur - rec - - ti - o - - - nem

to - - rum. Et ex - pec - to re - sur - rec - - ti - o

# - 4+ 6 2

6 7 6 5 4 #

123

123

Et vi - tam ven - tu - - A - men, a - - men, a - - men, a - -

Et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri -





Sanctus

Adagio

Violino I

Violino II

Adagio

Soprano

Alto  
Trombone I  
ad libitum

Tenore  
Trombone II  
ad libitum

Basso  
Trombone III  
ad libitum

Organo

Violoncello  
Contrabbasso

Tutti

Sanc - tus, sanc - tus, sanc - tus, sanc - tus

Sanc - tus, sanc - tus, sanc - tus, sanc - tus

Sanc - tus

is, tus,

6

us Sa - - ba - oth.

- nus De - - us Sa - - ba - oth.

mi - nus De - - us Sa - - ba - oth.

Jo - - mi - nus De - - us Sa -

7 6 # 4 2 7

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

Allegro

11

11 Allegro

Ple - ni, ple - ni, ple - ni sunt cae - li glo - - ri - a tu - a.

Ple - ni, ple - ni, ple - ni sunt cae - li glo - - ri - a tu -

Ple - ni, ple - ni cae - li et ter - ra glo -

Ple - ni, ple - ni cae - li et ter - ra glo

7 4 6 #

15

15

Ho - san

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

an - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

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

n - na, ho - san - na in ex - cel - sis, in ev

5 6 7 6 5 5 4 #



# Benedictus

*Andante*

Violino I

Violino II

Soprano solo

Alto solo

Organo

Violoncello  
Contrabbasso

Be - ne - dic - tus qui ve - nit in no - mi - ne, no - mi - ne Do - mi -

ni. Be - ne - dic - tus qui ve - nit in no - mi - ne

Be - ne - dic - tus qui ve - nit, qui ve - nit in

ni. Be - ne - dic - tus qui ve - nit

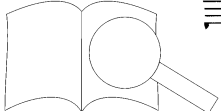
6 4 5 - 6 4 5 8 # - 6 5 7 6

4 4 7 7

6 7 4 2 b7 5 6 4 b6

8 5 6 b5 9 8 6 5 3 b - 8

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





10

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

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

7 7 5 7 7 6 4

**Allegro**

14

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

*con Tromboni*

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

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

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

5 6 7 6 5 5 4

# Agnus Dei

Andante

Violino I

Violino II

Soprano

Alto  
Trombone I  
ad libitum

Tenore  
Trombone II  
ad libitum

Basso  
Trombone III  
ad libitum

Organo

Violoncello  
Contrabbasso

*Tutti*

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

A - gnus De - i, qui tol - lis pec -

A - gnus De - i, qui tol - ca

di: mi - se

di: mi

di:

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

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

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

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



6

tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - - se - re - re no - - -

7 6 6 6 6

9

bis. A - gnus De lis pec - ca - ta mun - di:

bis. A tol - lis pec - ca - ta mun - di:

bis. i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

e - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -

7 6 5 6 7 6

12

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

6 6 6 5 # -1. 6 7 6

21

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

6 b6 +16. 7 6 7 6 # b6 6 5



30

*f*

30

*f*

do - na no - bis pa - - cem,

do - na no - bis pa - - cem,

do - na no - bis pa

do - na no - bis

*f*

6 5 7

he reduced • Carus-Verlag

[illegible]

46

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

7 6 5 6 7 -16'

54

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

2 6 6 5 b6 7 6 7 8 +16'



63

*f*

63

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

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

pa - - - cem, do - na

pa - - - cem, *sf*

7 # 6 6 5 7 # 6 8

71

*p*

71

pa - - - cem, bis pa - - - cem, pa - cem, pa - cem.

pa - - - cem, no - bis pa - - - cem, pa - cem, pa - cem.

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

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

*p*

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