

Wolfgang Amadeus  
**MOZART**

---

**Missa in C**  
Spatzenmesse / Sparrow Mass  
KV 220

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

herausgegeben von / edited by  
Berthold Over

Stuttgarter Mozart-Ausgaben  
Urtext

Partitur / Full score



---

Carus 40.626

# Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	3
Kyrie Soli e Coro	9
Gloria Soli e Coro	15
Credo Soli e Coro	24
Sanctus Coro	36
Benedictus Soli e Coro	38
Agnus Dei Soli e Coro	46
Kritischer Bericht	53

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:

Partitur (Carus 40.626), Studienpartitur (Carus 40.626/07), Klavierauszug (Carus 40.626/03),  
Chorpartitur (Carus 40.626/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 40.626/19).

The following performance material is available for this work:

full score (Carus 40.626), study score (Carus 40.626/07), vocal score (Carus 40.626/03),  
choral score (Carus 40.626/05), complete orchestral material (Carus 40.626/19).

Zu diesem Werk ist **CARUS MUSIC**, die Chor-App, erhältlich, die neben den Noten und einer Einspielung  
einen Coach zum Erlernen der Chorstimme enthält. Mehr Informationen unter [www.carus-music.com](http://www.carus-music.com).

For this work **CARUS MUSIC**, the choir app, is available. In addition to the vocal score and a recording, the  
app offers a coach which helps to learn the choral parts. Please find more information at [www.carus-music.com](http://www.carus-music.com).

## Vorwort

Die Entstehung der *Missa in C*, der so genannten *Spatzenmesse*, fällt in Mozarts Zeit als Konzertmeister am Salzburger Hof. Diese Position, die er seit dem 9. Juli 1772 mit fester Besoldung innehatte – in den Jahren zuvor bekleidete er sie ehrenhalber –, bot ihm die vielfältigsten kompositorischen Möglichkeiten und Herausforderungen. Für den Hof schrieb er in dieser Zeit viel Instrumentalmusik, Kirchenmusik und dramatische Musik (die *Serenata Il sogno di Scipione* und *Il rè pastore*). Die *Missa in C* entstand wahrscheinlich 1775–76 und stellt für das damalige Schaffen des knapp Zwanzigjährigen in vielerlei Hinsicht eine Besonderheit dar.

Die Messe gehört zum Typus der im 18. Jahrhundert in Süddeutschland und Österreich verbreiteten *Missa brevis et solemn*. Die *Missa brevis* an sich ist eine Messe, die insgesamt kürzer gefasst ist und weitgehend auf ausgedehnte Soli verzichtet. Sie weist eine kleinere Besetzung auf und ist nicht für festliche Hochämter an hohen Festtagen gedacht, sondern für Messen an Sonn- und weniger wichtigen Festtagen. Eine „solenne“ Messe zeichnet sich dagegen vor allem durch eine größere Besetzung aus: Ihr Hauptmerkmal sind Trompeten und Pauken, die neben den Streichern eingesetzt werden, weitere Bläser können hinzukommen. Sie ist für hohe Festtage bestimmt und meist von beträchtlicher Länge. Die *Missa brevis* et *solemn* vermischt beide Formen: Sie entspricht einerseits in Umfang und Faktur der *Missa brevis* und weist andererseits die festliche Besetzung mit Trompeten und Pauken der *Missa solemn* auf.

Mit der *Missa in C* schuf Mozart seine erste *Missa brevis et solemn*. Dies ist auf die spezielle Situation am Salzburger Hof zurückzuführen. Wie allgemein bekannt, wünschte der Erzbischof Graf Hieronymus Joseph Franz von Paula von Colloredo, dass auch ein komplett zelebriertes Hochamt nicht länger als eine dreiviertel Stunde dauerte. Der ideale Messentypus, der diesem Wunsch entsprach, war die *Missa brevis et solemn*.

Eine weitere Besonderheit ist die zyklische Anlage der Messe, ein Kompositionsprinzip, das Mozart innerhalb seines Messenschaffens in der *Missa in C* ebenfalls zum ersten Mal anwendet. Im *Agnus Dei* („Dona nobis pacem“) greift er auf die Motivik des *Kyrie* zurück und verleiht so der Messe musikalische Geschlossenheit.

Eine dritte Besonderheit ist der volkstümliche Charakter des Werks. Er zeigt sich sowohl in den einprägsamen Themen als auch in der relativ einfachen musikalischen Struktur. Vor allem ist hervorzuheben, dass Mozart sich entgegen aller Konvention keiner kontrapunktischen Feinens bedient. Fugen, die üblicherweise *Gloria* und *Credo* beschließen, fehlen. Stattdessen setzt Mozart auf empfindsame Melodik, die sowohl die Soli als auch die Chorabschnitte kennzeichnet. In ihrer Einfachheit und Eingängigkeit hat die Messe Ähnlichkeit mit den Motetten *Sancta Maria, mater Dei* KV 273 und *Alma Dei creatoris* KV 277/272<sup>a</sup>, die wenig später entstanden (beide 1777).

Die Soli sind insgesamt sehr knapp gehalten und stellen kurze Einwüfe im hauptsächlich vom Chor beherrschten

musikalischen Geschehen dar. Arien fehlen völlig. Ariencharakter hat allenfalls das *Benedictus*: Es ist zwar für das vierstimmige Solistenensemble geschrieben, doch der Sopran dominiert eindeutig, während die anderen Stimmen lediglich Begleitfunktion besitzen.

Mozart behandelt das Orchester als eigenständigen Part, teilweise übernimmt es sogar die Funktion des musikalischen Motors. Dies ist insbesondere im *Gloria* und *Credo* der Fall, in denen das Orchester den Satz mit ostinaten Rhythmen und Figuren durchzieht und so Einheit und formale Geschlossenheit vermittelt. Allerdings ist diese Orchesterbehandlung nicht neu, sondern ein gängiges Stilmittel in der Messenkomposition seit dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts. Im Orchestersatz liegt auch der Schlüssel zur volkstümlichen Bezeichnung der *Missa in C* als *Spatzenmesse*. Der Titel bezieht sich auf mehrere Violinfiguren, die an Vogelgezwitscher erinnern (*Sanctus*, T. 8ff., *Benedictus*, T. 32ff.).

Ein Autograph der *Missa in C* ist nicht mehr erhalten. Es befand sich ursprünglich in einem Sammelband, der heute in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz aufbewahrt wird und mehrere Messen Mozarts enthält. Die Liste der Incipits, die Leopold Mozart auf dem Umschlag des Bandes verzeichnete, umfasst auch die *Missa in C*. Doch schon im Jahre 1800, als Johann Anton André das Konvolut erwarb, war sie nicht mehr vorhanden. Wichtigste Quelle für die Messe ist daher ein vollständiger Stimmensatz aus dem Archiv des Doms St. Peter in Salzburg. Er enthält einige eigenhändige Einträge Wolfgang Amadeus Mozarts und ist daher als authentisch anzusehen. Weitere wichtige Quellen sind ein Stimmensatz aus dem Augsburger Kreuzherren-Archiv sowie ein Stimmensatz aus dem Kloster Seeon. Beide Stimmensätze sind vollständig erhalten.<sup>1</sup>

Den Augsburger Kreuzherren hatte Mozart 1777 sein Manuskript der *Missa in C* überlassen, damit Stimmen kopiert werden konnten. Am 20. November schrieb er an seinen Vater:

ich habe ihnen die Messe ex f. [KV 192/186<sup>f</sup>] und die erste aus den kurzen Messen in C [die Spatzenmesse] und das offertorium in Contrapunct in D minor [KV 222/205<sup>a</sup>] dort gelassen. Meine baaiß [Maria Anna Thekla Mozart] ist ober=aufseherin darüber. das offertorium habe ich accurat zurück bekommen, weil ich es fürs erste verlangt habe.<sup>2</sup>

Nach Seeon unterhielten Wolfgang Amadeus und Leopold Mozart sehr gute Beziehungen. Sie hielten sich mehrmals im Kloster auf, meist in Begleitung Salzburger Bürger, die dort ihre Söhne besuchten. Belegt ist, dass Mozart für Kloster Seeon zwei Offertorien komponierte: *Scande coeli limina* KV 34 und *Inter natos mulierum* KV 72/74<sup>f</sup>. Die Beziehungen zu Seeon rissen mit Mozarts Übersiedlung nach Wien 1781 ab, sodass Quellen aus dem Kloster vor allem für Mozarts Frühschaffen von Bedeutung sind.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Siehe Kritischer Bericht.

<sup>2</sup> Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen*, hg. von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Kassel 1962/63, Bd. 2, Nr. 376, S. 136.

<sup>3</sup> Robert Münster, „Mozart und Seeon“, in: „Ich bin hier sehr beliebt“. Mozart und das kurfürstliche Bayern, Tutzing, Schneider, 1993, S. 210–215.

Der Salzburger Stimmensatz zeigt einige Besonderheiten der Dommusik auf, die auch in die vorliegende Edition eingeflossen sind. Im Salzburger Dom wurde von zwei Emporen musiziert, sodass Soli und Chor getrennt aufgestellt waren. Beide Gruppen wurden von je einer Orgel begleitet. Aus diesem Grund sind zwei Orgelstimmen vorhanden: *Organo* mit der Orgelstimme für die Solistenempore – sie enthält die gesamte Continuo-Stimme mit den Hinweisen Solo und Tutti (= Choreinsatz) – und *Organo ripieno* für die Chorempore – sie enthält nur die Continuo-Stimme der Chorpartien. *Organo ripieno* setzte also nur dann ein, wenn der Chor sang.

Wie damals allgemein üblich, beschränken sich die Stimmen der Solisten nicht nur auf die Soloabschnitte, sondern umfassen auch die Chorpartien. In Salzburg verstärkte das Solistenensemble den Chor, für den es eigene Stimmen gibt. Diese Stimmen sind durch den Zusatz *ripieno* gekennzeichnet und enthalten nur die Chorabschnitte. In Augsburg und Seeon sind die Gesangsstimmen nur in einfacher Ausfertigung erhalten. Dies lässt drei Schlüsse zu: 1. Evtl. ehemals vorhandene Duplizierstimmen sind verloren gegangen. 2. Mehrere Sänger sangen aus einer Stimme. 3. Die Messe wurde durch ein Solistenensemble aufgeführt. Diese letztere Variante dürfte die Aufführungssituation an Kirchen widerspiegeln, die weder die finanziellen noch die personellen Möglichkeiten hatten wie der Salzburger Dom. Dazu passt, dass auch die Instrumentalstimmen in den Quellen aus Augsburg und Seeon lediglich einfach erhalten sind.

Der Chor wurde im Salzburger Dom üblicherweise durch Posaunen im Alt, Tenor und Bass unterstützt. Daher enthält der Stimmensatz Stimmen für je eine Alt-, Tenor- und Bassposaune, die außer der Unterstützung der Singstimmen keine weitere Funktion im musikalischen Satz übernehmen. Ihre Mitwirkung ist folglich nicht zwingend erforderlich, zumal da für die aus Augsburg und Seeon stammenden Aufführungsmaterialien die Trombone-Stimmen nicht ausgeschrieben wurden.

Ebenso verhält es sich mit der Besetzung der Continuo-Stimme. Während in den Quellen aus Augsburg und Seeon nur eine *Organo*-Stimme vorhanden ist (aus der theoretisch ein Violoncello und/oder Kontrabass mitlesen konnte), enthält der Salzburger Stimmensatz neben den beiden Orgelstimmen Stimmen für Fagott und Violone.<sup>4</sup> Unter der Annahme, dass die Besetzung der Continuo-Stimme von den jeweiligen lokalen Gegebenheiten abhing, kann bei einer modernen Aufführung auf das Fagott verzichtet werden, da es keine eigenständige Aufgabe im musikalischen Satz übernimmt und keine andere Funktion als jedes andere Continuo-Instrument besitzt.

In der vorliegenden Edition wurden die Hinweise „Solo“ und „Tutti“ in den Stimmen *Organo* und *Battuta* (= Dirigierstimme) beibehalten. Da die weiteren instrumentalen Basstimmen Fagotto und Violone diese nicht enthalten, implizieren sie eigentlich keine Veränderung der Orchesterbesetzung. Trotzdem kann man, wenn keine zwei Orgeln zur Verfügung stehen, die klangliche Abstufung durch zusätzliche Instrumente im Tutti, etwa durch den

Einsatz von einem oder mehreren Violoncelli, realisieren. Es ist aber ebenso legitim, die Hinweise zu ignorieren. Denn die *Organo*-Stimmen der beiden anderen Quellen enthalten sie nicht.

Dass Mozarts Orchesterbesetzung keine Stimme für Viola vorsieht, ist keineswegs eine typisch Salzburger Konvention. Vielmehr war es gängige süddeutsch-österreichische Praxis, in der Kirchenmusik die Viola nicht zu verwenden. Zurückzuführen ist diese Praxis des aus zwei Violinen und Bass bestehenden „Kirchentrios“ wahrscheinlich auf die *Sonata da Chiesa*, die für die Kirche bestimmte Form der Triosonate.

Für die Überlassung von Quellenkopien und die Editions-genehmigung möchten der Herausgeber und der Verlag folgenden Institutionen herzlich danken: der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg und der Kustodie Heilig Kreuz, der Dombibliothek Freising, der Bayerischen Staatsbibliothek zu München und dem Erzbischöflichen Konsistorialarchiv Salzburg.

München, im Juni 2000

Berthold Over

<sup>4</sup> Eine Stimme für Violoncello fehlt bezeichnenderweise und war auch angesichts der doppelten Orgelbesetzung – zumindest in den Chorabschnitten – entbehrlich. Außerdem übernahm das Fagott die Funktion des 8-Fuß-Begleitinstruments.



## Foreword (abridged)

The composition of the *Mass in C*, popularly known as the „Spatzenmesse“ (Sparrow Mass), dates from Mozart's time as concert master at the Court of the Archbishop of Salzburg. That position, which he had held as a salaried employee from the 9th July 1772 – during the preceding years he had held it in an honorary capacity – offered him very wide scope for composing, and made many demands on him. During that period he wrote for the Court a great deal of instrumental music, church music and dramatic music (the serenata *Il sogno di Scipione* and *Il rè pastore*). This *Mass in C* probably dates from 1775–76, and it is in many respects an exceptional work among the compositions of Mozart, who was then aged about twenty.

This Mass belongs to the class of the *Missa brevis et solemnis*, much cultivated in southern Germany and Austria during the 18th century. The *Missa brevis* is a Mass which is concise in construction, and which generally contains no lengthy vocal solos. It is intended for use by a fairly small ensemble, for performance not at High Mass on major feast days, but for masses on Sundays and feast days of less importance. In contrast to this a "solemn" Mass is distinguished particularly by its richer scoring: trumpets and timpani are added to the strings, and other wind instruments can also be used. It is intended for great feast days, and is generally of considerable length. The *Missa brevis et solemnis* combines elements of both forms; on the one hand it corresponds to the dimensions and structure of the *Missa brevis*, while on the other hand it has the festive scoring of the *Missa solemnis* with trumpets and timpani.

The *Mass in C* is Mozart's first *Missa brevis et solemnis*. It owes its character to the particular situation of the Salzburg Court. As is generally known, Archbishop Count Hieronymus Joseph Franz von Paula von Colloredo had expressed the wish that a fully celebrated High Mass should not last longer than three quarters of an hour. The ideal class of Mass to correspond to this wish was the *Missa brevis et solemnis*.

Another unusual feature of this Mass is its cyclic form, a compositional principle which Mozart first introduced in his masses in this *Mass in C*: in the *Agnus Dei* ("Dona nobis pacem") he reverted to the music of the *Kyrie*, thus giving the Mass overall musical unity.

A third unusual feature of this work is its popular character. This is evident both in its catchy themes and in its relatively straightforward musical structure. Above all, contrary to the conventions of the age, all contrapuntal subtleties are avoided. Fugues, such as normally conclude the *Gloria* and *Credo*, are notable by their absence. Instead Mozart created a wealth of touching melody, both in the soli and in the choral sections. In its simplicity and accessibility this Mass is akin to the motets *Sancta Maria, mater Dei* KV 273 and *Alma Dei creatoris* KV 277/272<sup>a</sup>, written a little later (both in 1777).

All the solo passages are very short, only brief interjections in the principally choral music. There are no arias at all.

However, the *Benedictus* has something of the character of an aria; it is written for the four-part solo ensemble, but the soprano is predominant, the other voices merely accompanying.

Mozart uses the orchestra as an individual element which sometimes carries the music forward. This is especially the case in the *Gloria* and *Credo*, in which the orchestra provides ostinato rhythms and melodic figures, creating an overall sense of formal unity. This use of the orchestra is not, however, new, but had been a stylistic feature in the composition of masses since the first quarter of the 18th century. The orchestral writing provides the key for the popular name for this *Mass in C*, the "Sparrow Mass". This nickname alludes to violin figures which suggest birdsong (*Sanctus*, bar 8ff., *Benedictus*, bar 32ff.).

The autograph score of the *Mass in C* has disappeared. It was at one time in a collected volume which contains several of Mozart's masses, and which is now in the Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz. The thematic list of contents which Leopold Mozart wrote on the cover of the volume includes references to this *Mass in C*. However, as early as 1800 when Johann Anton André acquired the volume this particular Mass was missing from it. The most important extant source for this Mass is a complete set of performing parts from the archives of St. Peter's Cathedral in Salzburg. This contains alterations in the hand of Wolfgang Mozart himself, so it is to be regarded as authentic. Other important sources are a set of parts from the Kreuz Community Archive in Augsburg, and a set of parts from the Monastery of Seeon. Both sets of parts have been preserved in their entirety.<sup>1</sup>

Mozart had sent his manuscript of the *Mass in C* to the Kreuz Community in Augsburg in 1777 so that parts could be copied from it. On the 20th November he wrote to his father:

I have left there the Mass in F [KV 192/186<sup>f</sup>] and the first of the short Masses in C [KV 220] and the contrapuntal Offertorium in D minor [KV 222/205<sup>a</sup>]. My cousin [Maria Anna Thekla Mozart] is overseeing the matter. I have duly received the Offertorium back, because I asked for it to be the first to be returned.<sup>2</sup>

Wolfgang Amadeus and Leopold Mozart had a very good relationship with Seeon. They stayed at the Monastery several times, generally in the company of Salzburg citizens who were visiting their sons being educated there. It is known that Mozart composed two Offertories for Seeon Monastery: *Scande coeli limina* KV 34 and *Inter natos mulierum* KV 72/74<sup>f</sup>. The connection with Seeon was broken off when Mozart moved to Vienna in 1781, so sources from that Monastery are important mainly in connection with his early works.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> See the Critical Report.

<sup>2</sup> Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen*, ed. by Wilhelm A. Bauer and Otto Erich Deutsch, Kassel 1962/63, vol. 2, no. 376, p. 136.

<sup>3</sup> Robert Münster, "Mozart and Seeon," in: *„Ich bin hier sehr beliebt.“ Mozart und das kurfürstliche Bayern*, Tutzing, Schneider, 1993, p. 210–215.

The Salzburg set of parts bears witness to some unusual features of cathedral music making, which have been incorporated in the present edition. In Salzburg Cathedral the music was performed from two galleries, so that the soloists were divided from the choir. Each group was accompanied by an organ. For this reason there are two organ parts: *Organo*, the organ part for use in the soloists' gallery – it contains the entire continuo part with indications of solo and tutti (= choir entries) – and *Organo ripieno* for use in the choir gallery – it contains only the continuo part of the choral sections. The organo ripieno part was therefore only used when the choir were singing.

As was customary everywhere at that time, the soloists' parts contained not only the solo music, but also the choral sections. At Salzburg the soloists augmented the choir, for whom there were separate parts. These parts are identified by the word *ripieno*, and they contain only the choral sections. At Augsburg and Seon only one copy of each voice part has survived. There are three possible reasons for this: 1. Duplicate parts which may have existed have been lost. 2. Several singers shared a single part. 3. The Mass was performed by soloists alone, without choir. This last possibility could have a bearing on performances at churches which had neither the financial resources nor the personnel available at Salzburg Cathedral.

The three lower choral parts were generally supported at Salzburg Cathedral by three trombones: alto, tenor and bass. Therefore the Salzburg material includes parts for alto trombone, tenore trombone and basso trombone, which play only to support the voices – they have no independent music to play. Thus it is not absolutely necessary to use trombones, and in fact no parts for them were included in the sets preserved at Augsburg and Seon.

The situation is similar with regard to the continuo. While each of the Augsburg and Seon sets of parts contains only a single organo part (from which, theoretically, a cellist and/or a double bass player could also play), the Salzburg material includes, in addition to the two organ parts, parts for bassoon and violone (double bass).<sup>4</sup> Assuming that the choice of instruments to play the continuo line was dependent on local conditions, in a modern performance the bassoon may be omitted, as it had no independent role in the musical texture, and no function other than that of any other continuo instrument.

The fact that Mozart's orchestral score contains no viola part is by no means a specifically Salzburgian convention. It was, in fact, common practice in southern Germany and Austria to omit the viola in church music. This practice presumably derived from the "church trio" consisting of two violins and bass, playing a sonata da chiesa, that form of the trio sonata which was developed for use in church.

Munich, June 2000  
Translation: John Coombs

Berthold Over

<sup>4</sup> No cello part is included, and in view of the use of two organs – at least in the choral sections – a cello could be dispensed with. The bassoon assumed the role of the 8 foot accompanying instrument.

## Avant-propos (abrégé)

La *Messe en ut majeur*, appelée « Messe des moineaux », fut composée à l'époque où Mozart était maître de concert à la cour de Salzbourg. Ce poste qu'il occupa avec un salaire fixe à partir du 9 juillet 1772 et qu'il avait occupé les années précédentes à titre honorifique lui offrait comme compositeur les possibilités les plus diverses tout en lui lançant aussi les défis les plus variés. Durant cette période, il écrivit pour la cour beaucoup de musique instrumentale et sacrée ainsi que dramatique (la *Serenata Il Sogno di Scipione* et *Il rè pastore*). La *Messe en ut majeur* fut vraisemblablement écrite dans les années 1775–1776 et fait par de nombreux aspects preuve de singularité dans l'œuvre écrite par Mozart alors à peine âgé de 20 ans.

La Messe appartient au genre de la Missa brevis et solemnus largement répandu au XVIII<sup>e</sup> siècle dans le Sud de l'Allemagne et en Autriche. La messe brève est en soi une messe abrégée et, en général, renonçant à l'emploi de parties étendues des solistes. Elle est caractérisée par une distribution réduite et n'est pas conçue pour les offices des grandes fêtes, mais pour les messes des dimanches et des jours de fête de moindre importance. Une messe solennelle est par contre caractérisée par une distribution plus importante et, surtout, par l'emploi de trompettes et de timbales aux côtés des cordes, d'autres instruments à vent pouvant être également utilisés. Elle est destinée aux grandes fêtes et est, en général, d'une longueur considérable. La messe brève et solennelle est un mélange des deux formes : Elle reprend la durée et la facture de la messe brève en utilisant la pompeuse distribution avec trompettes et timbales de la messe solennelle.

La *Messe en ut majeur* fut la première Missa brevis et solemnus écrite par Mozart. Ceci doit être attribué à la situation alors spéciale à la cour de Salzbourg. Comme on le sait de source sûre, l'archevêque-comte Hieronymus Joseph Franz von Paula von Colloredo souhaitait que la durée de la célébration complète de l'office divin n'excédât pas trois quarts d'heure. Le type de messe correspondant de façon idéale à ce vœu était la messe brève et solennelle.

Une autre particularité de l'œuvre est la construction cyclique de la messe, un principe de composition que Mozart utilise pour la première fois lors de l'écriture de la *Messe en ut majeur*. Dans l'*Agnus Dei* (« Dona nobis pacem ») Mozart reprend les motifs du *Kyrie* donnant ainsi à l'œuvre son unité musicale.

Une troisième particularité de l'œuvre est son caractère populaire. Il se signale à la fois par des thèmes faciles à mémoriser et par la structure musicale relativement simple. Mais il faut surtout souligner le fait que Mozart, contrairement à toutes les conventions, n'utilise aucune finesse contrapuntique. Les fugues qui, habituellement, terminent le *Gloria* et le *Credo* sont absentes. Pour compenser, Mozart joue sur la mélodique sentimentale caractérisant aussi bien les solistes que les chœurs. Par sa simplicité et son accès facile, la messe présente des points communs avec les motets *Sancta Maria, mater Dei* KV 573 et *Alma Dei creatoris* KV 277/272<sup>a</sup> écrits peu après en 1777.

Les solos sont dans l'ensemble très brefs et constituent de courtes interventions dans le déroulement musical dominé essentiellement par le chœur. Les Arias sont totalement absents. Seul le *Benedictus* présente des aspects propres à l'aria : il est certes écrit pour l'ensemble de solistes à quatre voix, cependant la soprano domine de manière indiscutable alors que les autres voix se contentent d'accompagner.

Mozart traite l'orchestre comme une partie indépendante. Parfois, ce dernier prend la fonction de l'élément moteur musical, particulièrement dans le *Gloria* et le *Credo* où il parsème le mouvement de rythmes et de figures obstinés créant par cela unité et forme. A vrai dire, ce traitement de l'orchestre n'est pas nouveau, mais un moyen stylistique habituel dans la composition des messes lors du premier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est également dans la partie orchestrale que se trouve l'explication de l'appellation populaire de « Messe des Moineaux » qui se base sur plusieurs figures aux violons rappelant le chant des oiseaux (*Sanctus*, mesures 8 et suivantes, *Benedictus*, mesures 32 et suivantes).

Le manuscrit autographe de la *Messe en ut majeur* ne nous est pas parvenu. Il se trouvait à l'origine dans un recueil contenant plusieurs messes de Mozart conservé aujourd'hui à la Staatsbibliothek de Berlin – Preußischer Kulturbesitz. La liste des incipits écrit sur la couverture du recueil par Leopold Mozart comprend également celui de la *Messe en ut majeur*. Cependant, dès 1800, date à laquelle le recueil fut acquis par Johann Anton André, il ne contenait plus l'œuvre. La source la plus importante est donc représentée par un jeu de parties intégral conservé aux Archives de la Cathédrale Saint-Pierre de Salzbourg. Il comporte quelques inscriptions de la main de Wolfgang Amadeus Mozart, ce qui confirme donc son authenticité. Un jeu de parties provenant des Archives des Kreuzherren d'Augsbourg et un autre jeu en possession du monastère de Seeon sont d'autres sources importantes.<sup>1</sup>

Mozart avait confié son manuscrit de la *Messe en ut majeur* aux Kreuzherren d'Augsbourg en 1777 pour qu'ils puissent en réaliser une copie. Le 20 novembre, il écrivait à son père :

J'y ai laissé la Messe en fa majeur [KV 192/186<sup>f</sup>] et la première des messes brèves en ut majeur [KV 220] et l'Offertoire en contrepoint en ré mineur [KV 222/205<sup>a</sup>]. Ma cousine [Maria Anna Thekla Mozart] est la surveillante en chef. J'ai soigneusement récupéré l'Offertoire, car je l'avais exigé en premier.<sup>2</sup>

Wolfgang Amadeus et Leopold Mozart entretenaient de très bonnes relations avec Seeon. Ils séjournèrent à de nombreuses reprises au monastère, la plupart du temps en compagnie de bourgeois de Salzbourg venus rendre visite à leurs fils. On sait de source sûre que Mozart écrivit deux Offertoires pour le monastère : *Scande coeli limina* KV 34 et *Inter natos mulierum* KV 72/74<sup>f</sup>. Les liens avec Seeon furent rompus lorsque Mozart partit s'installer à Vienne en 1781, les sources conservées au monastère étant donc surtout importantes pour les débuts du compositeur.<sup>3</sup>

Le jeu de parties conservé à Salzbourg est marqué par quelques traits particuliers à la musique de la cathédrale repris aussi par la présente édition. A la cathédrale de Salz-

bourg, la musique était exécutée dans deux tribunes, solistes et chœur étant séparés. Chaque groupe était accompagné par un orgue ce qui explique les deux parties d'orgue : *organo* avec la partie d'orgue pour la tribune des solistes, partie comprenant le continuo complet avec les indications « soli » et « tutti » (lors des interventions du chœur) et *organo ripieno* pour la tribune du chœur ne contenant que le continuo aux voix du chœur. *L'organo ripieno* ne jouait donc que lorsque le chœur était sollicité.

Comme il était à l'époque courant, les voix des solistes ne se contentaient pas de chanter les solos, mais aussi les parties du chœur. À Salzbourg, l'ensemble des solistes soutenait le chœur pour lequel il existe des parties propres. Elles portent l'inscription *ripieno* et ne comportent que les passages choraux. À Augsbourg et Seeon au contraire, les parties chantées ne sont conservées que dans une version simple, ce qui permet trois conclusions : 1. Les parties de double existant à l'origine ont été perdues par la suite. 2. Plusieurs chanteurs chantaient en utilisant la même partition. 3. La messe a été donnée par un ensemble de solistes. Cette dernière variante reflètera la situation en cours dans des églises ne disposant ni des moyens financiers ni du personnel de la cathédrale de Salzbourg. Le fait que les parties instrumentales soient parvenues en un seul exemplaire dans les sources d'Augsbourg et de Seeon correspond d'ailleurs bien à cette situation.

En général, à la cathédrale de Salzbourg, les parties de ténor, d'alto et de basse du chœur étaient doublées par des trombones. Le jeu de parties contient donc des parties pour trombone alto, trombone ténor et trombone basse n'ayant aucune autre fonction musicale que de soutenir les parties chantées. Leur participation n'est donc pas absolument nécessaire d'autant plus que les matériels d'exécution provenance d'Augsbourg et de Seeon ne comportent pas de parties de trombones.

Il en est de même pour les parties de continuo. Alors qu'une seule partie d'orgue à partir de laquelle pouvaient théoriquement lire aussi un violoncelle et (ou) une contrebasse est présente dans les sources d'Augsbourg et de Seeon, le jeu de Salzbourg comprend une partie pour basson et une pour violon en plus des deux orgues.<sup>4</sup> Si l'on considère que la distribution du continuo dépendait des conditions locales d'exécution, on peut renoncer à la partie de basson dans une exécution moderne car elle ne remplit pas une fonction propre dans la composition et n'est qu'une partie de continuo parmi tant d'autres.

L'absence des altos n'est pas une particularité propre à Salzbourg. Elle correspond plus à une pratique en vigueur dans le sud de l'Allemagne et en Autriche consistant à ne pas utiliser l'alto dans la musique sacrée et remontant probablement au « trio d'église » constitué par deux violons et une basse de la *Sonata da Chiesa*, la forme de la sonate en trio en usage dans les églises.

Pour les notes, voir l'avant-propos allemand.

München, juin 2000  
Traduction : Jean Paul Ménière

Berthold Over



# Missa in C KV 220 (196<sup>b</sup>)

## Kyrie

Wolfgang Amadeus Mozart

1756–1791

**Allegro**

Clarino I, II  
in Do-C

Timpani  
in Do-Sol/C-G

Violino I

Violino II

Soprano

Alto  
Trombone I

Tenore  
Trombone II

Basso  
Trombone III

Organo e  
Bassi

**Allegro**

Solo

*f*



**Allegro**

*f*

**Tutti** *f*

**Tutti** Ky - ri - e e -

**Tutti** Ky - ri - e e -

**Tutti** Ky - ri - e e -

**Tutti** Ky - ri - e e -

**Tutti** Ky - ri - e e -

**Tutti**



Aufführungsdauer / Duration: ca. 18 min.

© 2000 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.626

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  
Berthold Over

7

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

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

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

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

6 6 6 6 5 6 6 6 6 5 6 6 6 5 -

10

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

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

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

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

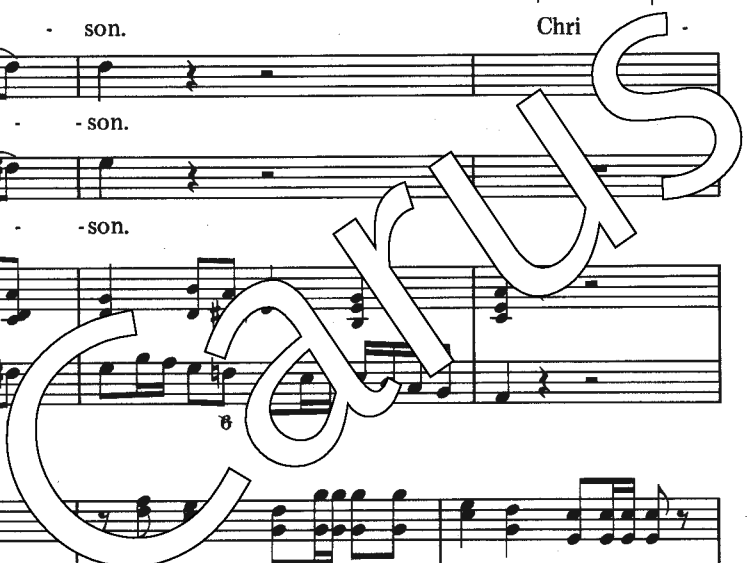
5 6 - 6 7 6 7 6 # 2 4 # 4 #

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

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

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

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



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

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

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

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

6 6 6 6 6 4+ 6 4+ 6 6 6 6 6 6 6

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5





27

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

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

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

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

30

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

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

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

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

\* Siehe Einzelanmerkung im Kritischen Bericht

33

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

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

5 4 4 3 4 5 4 3 6 6

36

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

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

4 4 4 4 5 4 5 4 5 3

# Gloria

Allegro

Clarino I, II  
in Do-C

Timpani  
in Do-Sol/C-G

Violino I

Violino II

Soprano

Alto  
Trombone I

Tenore  
Trombone II

Basso  
Trombone III

Organo e  
Bassi

*f* Et in - ter - - ra pax, pax ho - mi - ni - bus

*f* Tutti Et in - ter - - ra pax, pax ho - mi - ni - bus

*f* Tutti Et in - ter - - ra pax, pax ho - mi - ni - bus

*f* Tutti Et in - ter - - ra pax, pax ho - mi - ni - bus

*f* Tutti Allegro

bo - - nae vo - - lun - ta - - tis. Lau - da - mus te. Solo

bo - - nae vo - - lun - ta - - tis. Be - ne -

bo - - nae vo - - lun - ta - - tis.

bo - - nae vo - - lun - ta - - tis.

Solo *p*

di - ci - mus te.

Solo

Glo - ri - fi - ca - mus te.

Solo

Ad - o - ra - mus te.

Tutti

Tutti

6 6 5 6 4 5 6 7 #

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu -

Tutti

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu -

Tutti

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu -

gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu -

7 # 4+ 2 6 7 # 6 5 #

am. Do - mi - ne De - us, Rex cae - le - stis.

p Solo

am.

am.

am.

am.

Solo

6 — 6 6 6 6 8 7 6

4 — 6 4

fp fp fp fp

Solo Do - mi - ne

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

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

Solo Je - su Chri - -

fp fp fp

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

3 3

De - us, A-gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis pec -

Qui tol - lis pec -

Qui tol - lis pec -

ste. Qui - li pec -

6 8 5<sup>+</sup> 7

ca - ta, pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re,

ca - ta, pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re,

ca - ta, pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re,

ca - ta, pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re,

6 6 8 7 5<sup>+</sup> 6 4<sup>+</sup> 6

4 6

mi - se - re - re, mi - se - re - re no - - bis. Qui  
 mi - se - re - re, mi - se - re - re no - - bis. Qui  
 mi - se - re - re, mi - se - re - re no - - bis. Qui  
 mi - se - re - re, mi - se - re - re no - - bis. Qui

tol - - lis pec - ca - - ta, pec - ca - ta mun-di, sus - ci  
 tol - - lis pec - ca - - ta, pec - ca - ta mun-di,  
 tol - - lis pec - ca - - ta, pec - ca - ta mun-di,  
 tol - - lis pec - ca - - ta, pec - ca - ta mun-di,

pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - - nem no - -  
 sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - - nem no - -  
 sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - - nem no - -  
 sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - - nem no - -

stram. Qui se - - - des ad dex - - te - ram, ad dex - te - ram  
 stram. Qui se - - - des ad dex - - te - ram, ad dex - te - ram  
 stram. Qui se - - - des ad dex - - te - ram, ad dex - te - ram  
 stram. Qui se - - - des ad dex - - te - ram, ad dex - te - ram



Pa - tris, mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re

Pa - tris, mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re

Pa - tris, mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re

Pa - tris, mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re

6/4 5/4 6 6 4+6 6/5 b

no - bis. Quo - ni - am tu - so - lus

no - bis.

no - bis.

no - bis.

no - bis.

f Solo p

b7 5 4 6 6 4 6 6 4 6 6

san - ctus. Je - su Chri - ste.

Solo  
Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri - ste.

6 7 6 - 6 4 6 6 - 6 4 2 6 5 - 6 4 3

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

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

Tutti  
Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - -

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

Tutti

6 6 6 6 6 6 4 7

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

6 6 6 6 6 6 5 4 3 6

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

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

# Credo

Allegro

Clarino I, II  
in Do-C

Timpani  
in Do-Sol/C-G

Violino I

Violino II

Soprano

Alto  
Trombone I

Tenore  
Trombone II

Basso  
Trombone III

Organo e  
Bassi

Allegro

*f Solo*

*f Tutti*

*f Tutti*

*f Tutti*

*f Tutti*

*f Tutti*

Pa - trem o - mni - pot -

Pa - trem o - mni - pot -

Pa - trem o - mni - pot -

Pa - trem o - mni - pot -

en - tem, fa - cto - rem cae - li et ter - rae,

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

en - tem, fa - cto - rem cae - li et ter - rae,

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

en - tem, fa - cto - rem cae - li et ter - rae,

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

en - tem, fa - cto - rem cae - li et ter - rae,

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

7

um, et in - vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num Je - sum Chri -

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

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

um, et in vi - si - bi - li - um. Solo Fi - li - um De - i u - ge - ni -

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

6 5 6 # 6 # 9 7 4 #

10

stum. De - um de De - o, lu -

Pa - tre na - tum an - te o - mni - a sae - cu - la. De - um de De - o, lu -

tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni - a sae - cu - la. De - um de De - o, lu -

De - um de De - o, lu -

Tutti

Tutti

Tutti

Tutti

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

Musical notation for the first system, including treble and bass staves.

Musical notation for the second system, including treble and bass staves.

Vocal line with lyrics: men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro. Ge - ni - tum, non

Vocal line with lyrics: men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro.

Vocal line with lyrics: men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro.

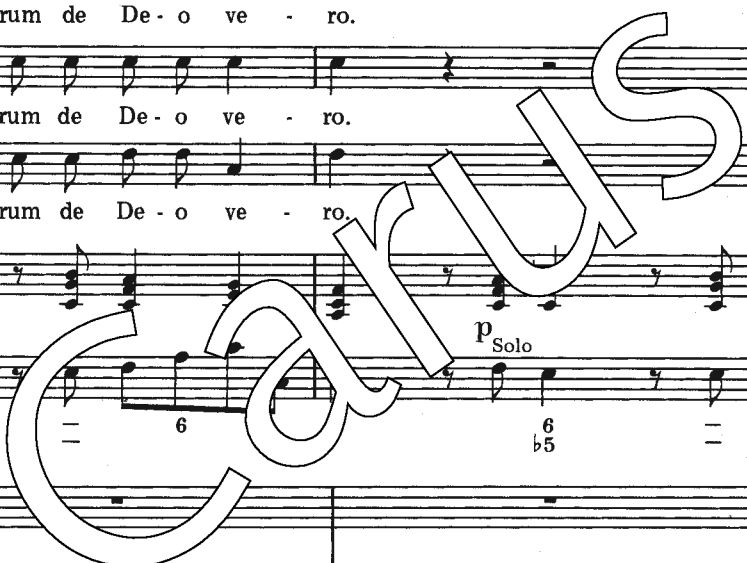
Musical notation for the third system, including treble and bass staves.

Musical notation for the fourth system, including treble and bass staves.

Vocal line with lyrics: fa - ctum, per quem o - mni - a fa - cta sunt. Qui

Vocal line with lyrics: con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri. Qui

Musical notation for the fifth system, including treble and bass staves.



20

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

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

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

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

6

6

6

6

6

6

6

23

Andante

scen - dit, de - scen - dit de cae - - - lis. Et in - car -

scen - dit, de - scen - dit, de - scen - dit de cae - - - lis. Et in - car -

scen - dit, de - scen - dit, de - scen - dit de cae - - - lis. Et in - car -

scen - dit, de - scen - dit de cae - - - lis. Et in - car -

Solo

Solo

Solo

Solo

Andante

p Solo

6

6

5

6

5

6

5

6

6

6

b5

na - tus est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a vir - gi - ne: Et ho - mo  
na - tus est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a vir - gi - ne: Et  
na - tus est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a vir - gi - ne: Et  
na - tus est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a vir - gi - ne: Et

*p*

*f*

6 b7 2+ 4+ 6 6 b6 5 # 6 4 b

fa - ctus est. Cru - ci - fi - xus et - i - am pro no - bis: sub Pon - ti -  
ho - mo fa - ctus est. Cru - ci - fi - xus et - i - am pro no - bis: sub Pon - ti -  
ho - mo fa - ctus est. Cru - ci - fi - xus et - i - am pro no - bis: sub Pon - ti -  
ho - mo fa - ctus est. Cru - ci - fi - xus et - i - am pro no - bis: sub Pon - ti -

*f* *Tutti*

*f* *Tutti*

*f* *Tutti*

*f* *Tutti*

*f* *Tutti*

b7 b5 b 4+ 6 4 b7 46 5



Piano introduction for measures 32-34, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#).

Piano accompaniment for measures 32-34, featuring a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include *p*.

Vocal line 1 for measures 32-34: o Pi - la - to pas - - - sus, et se - - pul - - tus est.

Vocal line 2 for measures 32-34: o Pi - la - to pas - sus, pas - sus, et se - - pul - - tus est.

Vocal line 3 for measures 32-34: o Pi - la - to pas - sus, pas - sus, et se - - pul - - tus est.

Vocal line 4 for measures 32-34: o Pi - la - to pas - sus, pas - sus, et se - - pul - tus est.

Piano accompaniment for measures 32-34, featuring a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include *p*.

b6 # 5# 6 6 7 # 6 4 # 6

Piano introduction for measures 35-37, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). Tempo marking: **Allegro**.

Piano accompaniment for measures 35-37, featuring a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include *f*.

Vocal line 1 for measures 35-37: Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scri - ptu - ras. Et a -

Vocal line 2 for measures 35-37: Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scri - ptu - ras. Et a -

Vocal line 3 for measures 35-37: Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scri - ptu - ras. Et a -

Vocal line 4 for measures 35-37: Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scri - ptu - ras. Et a -

Piano accompaniment for measures 35-37, featuring a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include *f*.

6 6 6 6 5 6 6

Piano accompaniment for measures 38-40, featuring a treble and bass clef with chords and melodic lines.

Piano accompaniment for measures 41-43, featuring a treble and bass clef with chords and melodic lines.

scen - dit in cae - lum: se - det ad dex - te - ram Pa - tris. Et i - te -

Vocal line for measure 41, showing the melody for the first part of the phrase.

scen - dit in cae - lum: se - det ad dex - te - ram Pa - tris. Et i - te -

Vocal line for measure 42, showing the melody for the second part of the phrase.

scen - dit in cae - lum: se - det ad dex - te - ram Pa - tris. Et i - te -

Vocal line for measure 43, showing the melody for the third part of the phrase.

Piano accompaniment for measures 44-46, featuring a treble and bass clef with chords and melodic lines.

6 6 - 6 5 - = 6 6 # 6 5

Piano accompaniment for measures 47-49, featuring a treble and bass clef with chords and melodic lines.

Piano accompaniment for measures 50-52, featuring a treble and bass clef with chords and melodic lines.

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

Vocal line for measure 50, showing the melody for the first part of the phrase.

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

Vocal line for measure 51, showing the melody for the second part of the phrase.

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

Vocal line for measure 52, showing the melody for the third part of the phrase.

Piano accompaniment for measures 53-55, featuring a treble and bass clef with chords and melodic lines.

5+ # - 4+ 2 6 6 4 6 6 4 # 5+ 6 6 6 6

et mor - - - tu - os: cu - jus re - gni non e - rit fi - -  
 et mor - - - tu - os: cu - jus re - gni non e - rit fi - -  
 et mor - - tu - os: cu - jus re - gni non e - rit fi - -  
 et mor - - tu - os: cu - jus re - gni non e - rit fi - -

nis, non, non, non e - rit fi - nis. Et in Spi - -  
 nis, non, non, non e - rit fi - nis.  
 nis, non, non, non e - rit fi - nis.  
 nis, non, non, non e - rit fi - nis.



Musical notation for the first system, including treble and bass staves.

Musical notation for the second system, including piano accompaniment with forte (f) dynamics.

Vocal line with lyrics: Et u - nam san - ctam, san - ctam ca - tho - li - cam et a - po -

Vocal line with lyrics: Et u - nam san - ctam, san - ctam ca - tho - li - cam et a - po -

Vocal line with lyrics: Et u - nam san - ctam, san - ctam ca - tho - li - cam et a - po -

Vocal line with lyrics: tas. Et u - nam san - ctam, san - ctam ca - tho - li - cam et a - po -

Musical notation for the third system, including piano accompaniment with forte (f) dynamics and fingerings (6, 5, 7, 6, 8).

Musical notation for the fourth system, including treble and bass staves.

Musical notation for the fifth system, including piano accompaniment with forte (f) dynamics.

Vocal line with lyrics: sto - li - cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma

Vocal line with lyrics: sto - li - cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma

Vocal line with lyrics: sto - li - cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma

Vocal line with lyrics: sto - li - cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma

Musical notation for the sixth system, including piano accompaniment with forte (f) dynamics and fingerings (6, 5, 6, 6, 6, 5, b, 6, b).

in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum. Et ex - spe - cto  
 in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum. Et ex - spe - cto  
 in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum. Et ex - spe - cto  
 in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum. Et ex - spe - cto

6 4+ 6 6 6 6 6

re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri  
 re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri  
 re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri  
 re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri

6 7 b6 7 5 6 6

70

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

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

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

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

73

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

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

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

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

# Sanctus

Andante

Clarino I, II  
in Do-C

Timpani  
in Do-Sol/C-G

Violino I

Violino II

Soprano

Alto  
Trombone I

Tenore  
Trombone II

Basso  
Trombone III

Organo e  
Bassi

*Tutti*

*Tutti*

*Tutti*

*Tutti*

Andante

*f* *Tutti*

Alleg

Allegro

San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi - nus, Do - - mi - nus  
San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi - nus, Do - - mi - nus  
San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi - nus, Do - mi - nus  
San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi - nus, - mi - nus

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





17

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

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

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

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

6 4 3 6 5 6 6

Benedictus

*Andante*

Viol

V

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo e Bassi

*f* Solo

6 6 5 3 3 6 7 7 7 8 3

4 - 3 3 6 7 7 4 3

3 p

3 3 tr

p

Solo tr

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

Solo

Be - ne - di - ctus, be - ne -

Solo

Be - ne - di - ctus, ne -

Solo

Be - ne - di - ctus, be - ne

p

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

6 tr

tr

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

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

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

di - ctus.

di - ctus.

7 5  
4 3

9

Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus

Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui

Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui

Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui

6 5 8 6 5 8 4 2

11

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

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

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

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

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

# - b 5 - 4 - # -

14

ni. Be - ne - di - ctus, be - ne -  
 ni. Be - ne - di - ctus, be - ne -  
 ni. Be - ne - di - ctus, be - ne -  
 ni. Be - ne - di - ctus, be - ne -

6 7 # 8 6 6 45 # 7 6 7 6 4 3 4

17

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

6 5 6 7 8 7 6 b7 3 6

4+ 3 b4 5 6 5 4

20

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

be - ne - di - - - ctus, be - ne - di - - -

be - ne - di - - - ctus, be - ne - di - - -

be - ne - di - - - ctus, be - ne - di - - -

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

4 - 3 3 4 3 4 3 4 3 4

23

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

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

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

ctus, be - ne -

5 3 6 5

26

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

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

29

it in no - mi - ne Do - - mi - ni, in no - mi - ne Do - - mi - ni, in no - mi - ne Do - - mi - ni, in no - mi - ne Do - - mi - ni, in no - mi - ne Do - - mi - ni, in no - mi - ne Do - - mi - ni

6 - 4 6 5 6 6 - 7 6 - 5 6 - 6 - 7  
 2 2 3 4 4 4 3 - 4 - 5 - 6 - 4 - 3 -

32 Allegro

Clarino I, II  
in Do-C

Timpani  
in Do-Sol/C-G

Violino I

Violino II

Soprano

Alto  
Trombone I

Tenore  
Trombone II

Basso  
Trombone III

Organo e  
Bassi

*f*

*f*

*Tutti*

*Tutti*

*Tutti*

*Tutti*

*Allegro*

*f*

*Tutti*

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

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

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

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

6 5 6 5  
4 3 4 3

35

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

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

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

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

6 5 6 5 6 6



Musical notation for the first system, including piano and bass staves.

Musical notation for the second system, including piano and bass staves with dynamics *tr*, *p*, and *f*.

Vocal line with lyrics: in ex-cel - sis. Ho - san - na, ho - san - na, ho - san - na, ho - san - na

Vocal line with lyrics: in ex-cel - sis. Ho - san - na, ho - san - na, ho - san - na, ho - san - na

Vocal line with lyrics: in ex-cel - sis. Ho - san - na, ho - san - na, ho - san - na, ho - san - na

Vocal line with lyrics: in ex-cel - sis. Ho - san - na, ho - san - na, ho - san - na, ho - san - na

Musical notation for the third system, including piano and bass staves with dynamics *p* and *f*.

Musical notation for the fourth system, including piano and bass staves with dynamics *pl*.

6 5 4 3 7 6 6 6

Musical notation for the fifth system, including piano and bass staves.

Musical notation for the sixth system, including piano and bass staves.

Vocal line with lyrics: in ex-cel - sis. Ho - san - na in ex-cel - sis.

Vocal line with lyrics: in ex-cel - sis. Ho - san - na in ex-cel - sis.

Vocal line with lyrics: in ex-cel - sis. Ho - san - na in ex-cel - sis.

Vocal line with lyrics: in ex-cel - sis. Ho - san - na in ex-cel - sis, in ex-cel - sis.

Musical notation for the seventh system, including piano and bass staves.

6 5 4 3 6 5 6

# Agnus Dei

Adagio

Clarino I, II  
in Do-C

Timpani  
in Do-Sol/C-G

Violino I

Violino II

Soprano

Alto  
Trombone I

Tenore  
Trombone II

Basso  
Trombone III

Organo e  
Basso

7 - 4 - 7 - 5 3 7 - 6

7 7 6 5 6 6 7 6 5

Solo  
mi - se - re re, mi - se - re re,  
Solo  
mi - se - re re, mi - se - re re,  
Solo  
mi - se - re re, mi - se - re re,  
Solo  
mi - se - re re, mi - se - re re,

15  
mi - se - re re no - bis. mi - se - re re no - bis.  
Tutti  
mi - se - re re no - bis, mi - se - re re no - bis.  
Tutti  
mi - se - re re no - bis, mi - se - re re no - bis.  
Tutti  
mi - se - re re no - bis, mi - se - re re no - bis.

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

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

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

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

6 7 6 4  
 4 3 - - 2 -  
 3

32

*f* *p*

*Tutti* *tr*

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

*Tutti*

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

*Tutti*

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

*Tutti*

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

*f* *Tutti* *p Solo*

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

38

*p* *f*

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

*p* *f*

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

*p* *f*

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

*p* *f*

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

*p* *Tutti* *f*

6    6 - 7 -    4+    6    6    6  
 4 -    4 -    b    b    b    b

Allegro

44

mun - - - di: do - na no-bis pa - - cem,  
 mun - - - di: do - - - na, do-na no-bis pa - - cem, do - -  
 mun - - - di: do - - - na, do-na no-bis pa - - cem, do - -  
 mun - - - di: do-na no-bis pa - - cem,

Allegro

7

49

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

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

Piano accompaniment for measures 54-57, featuring a steady eighth-note bass line and a more active treble line with chords and eighth-note patterns.

Piano accompaniment for measures 54-57, featuring a steady eighth-note bass line and a more active treble line with chords and eighth-note patterns.

Vocal line for measures 54-57, with lyrics: pa - cem, do - na pa - cem, do - na no - bis,

Vocal line for measures 54-57, with lyrics: cem, do - na pa - cem, do - na no bis

Vocal line for measures 54-57, with lyrics: pa - cem, do - na pa - cem, do - na no - bis

Piano accompaniment for measures 54-57, featuring a steady eighth-note bass line and a more active treble line with chords and eighth-note patterns.

Piano accompaniment for measures 54-57, featuring a steady eighth-note bass line and a more active treble line with chords and eighth-note patterns.

Piano accompaniment for measures 54-57, featuring a steady eighth-note bass line and a more active treble line with chords and eighth-note patterns.

Vocal line for measures 54-57, with lyrics: no-bis pa - cem, pa - cem, do - - na pa - - cem, pa - - cem,

Vocal line for measures 54-57, with lyrics: pa - - - cem, pa - cem, do - - na pa - - cem, pa - - cem,

Vocal line for measures 54-57, with lyrics: pa - - - cem, pa - cem, do - na pa - - cem, pa - -

Piano accompaniment for measures 54-57, featuring a steady eighth-note bass line and a more active treble line with chords and eighth-note patterns.

Piano accompaniment for measures 54-57, featuring a steady eighth-note bass line and a more active treble line with chords and eighth-note patterns.

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

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



# Kritischer Bericht

## I. Die Quellen

Ein Autograph der *Missa in C* ist nicht erhalten. Hauptquelle für die Edition ist ein vollständiger Stimmensatz aus dem Archiv des Salzburger Domchors. Da einige Stimmen erst nach der Veröffentlichung der Messe in der *Neuen Mozart-Ausgabe* bekannt wurden, ist die vorliegende Edition die erste, die auf sämtlichen erhaltenen Stimmen basiert. Daneben existieren zwei weitere Quellen, die aus Mozarts Umfeld stammen (siehe dazu das Vorwort S. 3), wobei die Quelle aus dem Kloster Seeon hier zum ersten Mal für eine Edition zum Vergleich herangezogen wurde.

**A:** Salzburg, Bischöfliches Konsistorialarchiv, A-Sd A702  
Titel: I / *Missa in C* / a / 4 Voci / 2 Violini / 2 Clarini / Tympani / Violone ed Organo / Di Sig: W. A. Mozart / D: C: [= Dom Chor]

Stimmen: *Canto, Alto, Tenore, Basso, 2 Canto Rip:o, 2 Alto Rip:o, 2 Tenore Rip:o, 2 Basso Rip:o, Clarino 1:mo, Clarino 2:do, Alto Trombone, Tenore Trombone, Basso Trombone, Tympani, Violino Imo, Violino Ildo, Violino 2:do, Violone, Fagotto, Organo, Organo Rip:, Batutta*

Der Titel findet sich auf einem grau-bläulichen Umschlag, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beschriftet wurde. Die Stimmen wurden nicht zur gleichen Zeit, aber auf jeden Fall vor 1780 von unterschiedlichen Kopisten geschrieben. Identifizieren lassen sich die Salzburger Kopisten A, B, E und F.<sup>1</sup>

Der Salzburger Stimmensatz enthält zahlreiche autographe Einträge Mozarts und kann als authentisch angesehen werden. Nach Erscheinen der *Neuen Mozart-Gesamtausgabe* (1877–90) wurde der Salzburger Domkapellmeister Hermann Schellmeister (1812–1892) bis 1920, in den Stimmen VII, VIII (beide Exemplare), Org und Fag die dort vorhandenen Artikulationszeichen nach. Die ursprünglichen Artikulationszeichen wurden um mehr zu rekonstruieren. Für die vorliegende Edition wurden sie daher berücksichtigt und in Ausnahmefällen hinzugezogen.

**B:** Augsburg, Heilig Kreuz, Ahk, heute Asa, Hl +4  
Titel: *Missa in C* / Tenore e Basso, / Violino Primo et Secondo, Clarino Primo et 2do. / Tympano. / Violone / con / Organo. / Di Wolfgang Amadeo Mozart. / H. Kreuz  
Stimmen: *Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino Primo, Violino Secondo, Violone, Clarino Primo, Clarino Secondo, Tympano, Organo*

Bei dem Augsburger Stimmensatz handelt es sich um Auführungsmaterial, das nach der autographen Partitur Mozarts angefertigt wurde. Mozart hielt sich vom 11. bis 26. Oktober 1777 in Augsburg auf und überließ den Chorherren von Heilig Kreuz leihweise sein Manuskript, damit die Stimmen kopiert werden konnten.<sup>2</sup> Soweit man es angesichts eines fehlenden Autographs beurteilen kann, sind die Stimmkopien nicht sehr sorgfältig ausgeführt worden. Insbesondere Artikulationszeichen sind nicht konsequent gesetzt. An einigen Stellen verschrieb sich der Kopist, weil

er die Notensysteme der Partitur verwechselt hatte. Er korrigierte aber sofort seinen Irrtum.

**C:** Dombibliothek Freising, D-FS, L Am 92  
Titel: V / *Ex C:* / *Missa* / a / 4 *Vocibus* / 2 *Violinis* / 2 *Clarinis* / *Tymp:* / con / *Organo* / *Auctore Wolfgango Mozart:*  
Stimmen: *Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino Primo, Violino 2:do, Clarino 1mo in C., Clarino 2do in C., Tympani in C., Organo*

Die vorliegende Quelle aus dem Kollegiatstift St. Martin, Landshut, Kloster Seeon war der *Neuen Mozart-Ausgabe* noch unbekannt und wurde von Robert Münster aufgefunden.<sup>3</sup> Zu Mozarts Beziehungen zu Kloster Seeon vgl. das Vorwort S. 3. Auch diese Stimmen scheinen nicht sehr sorgfältig angefertigt worden zu sein. Wie in der Augsburger Quelle sind auch hier hauptsächlich die Artikulationszeichen fehlerhaft. Aber auch dynamische Zeichen wurden vergessen oder falsch gesetzt.

## II. Zur Edition

Die Edition basiert vorwiegend auf der Quelle A. Die Stimmen der Quelle, die in die Jahrhundertwende nach der *Neuen Mozart-Ausgabe* artikulatorisch neu bezeichnet wurden (VI, II, Fag, Org), wurden bei der Edition kaum berücksichtigt und nur in Ausnahmefällen herangezogen. Die Violinstimmen wurden nach den Quellen B und C ediert. A wurde in zweifelsfällen, die Edition der *NMA* zum Vergleich hinzugezogen. Die so entstandene Quellenmischung stimmt dem Original nahe, kann aber Mozarts tatsächliche Intentionen kaum rekonstruieren, da eine verlässliche Grundlage fehlt.

Die instrumentale Bassstimme wurde nach den im 19. Jahrhundert nicht veränderten Stimmen Vne, Org rip und Bat der Quelle A ediert. Org wurde in Bezug auf die Bezifferung zum Vergleich herangezogen. Abweichende Haltestriche in der Generalbassbezifferung der einzelnen Bassstimmen wurden nicht einzeln vermerkt, ebenso differierende Schreibungen der großen Terz (♯, ♯, 3, ♯3).

Quelle A enthält eine Reihe von autographen Einträgen von Mozarts Hand. Sie wurden nicht einzeln aufgeführt und nur dort genannt, wo es angebracht erschien.

Die Ausgabe folgt bezüglich der Halsung von Noten, der Setzung von Akzidenzien, der Verwendung von Augmentationspunkten heutigen Editionsprinzipien. Alle diesbezüglichen Änderungen wurden ohne Nachweise vorgenommen. Die diakritische Kennzeichnung für Herausgeberergänzungen nach Parallelstellen oder wegen musikalischer Erfordernisse erfolgte in der Ausgabe bei Beischriften und dynamischen Angaben durch Kursivsetzung, Artikulationszeichen und Akzidenzien durch Kleindruck und bei Bögen durch Strichelung.

<sup>1</sup> Vgl. *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie 1: Geistliche Gesangswerke, Werkgruppe 1, Abteilung 1: Messen, Band 2, Kassel 1978, S. b/38, Kritischer Bericht von Walter Senn (Kassel 1978), S. b/38.*

<sup>2</sup> Brief Mozarts an seinen Vater vom 20.11.1777 (siehe Vorwort S. 3).

<sup>3</sup> Robert Münster, „Ich bin hier sehr beliebt“, in: *Mozart und das kurfürstliche Bayern*, Tutzing, Schneider, 1993, S. 247–261.

### III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bat = Battuta, Ctr = Clarino, Fag = Fagotto, Org = Organo, rip = ripieno, S = Soprano, T = Tenore, Timp = Timpani, Trb = Trombone, VI = Violino, Vne = Violone


Sofern nicht anders angegeben, beziehen sich die Bemerkungen auf Quelle A.

#### Kyrie

1	Ctr I, II, Trb I, Trb II, Trb III, Timp, S, S rip, A, A rip, T rip, B, B rip, Org rip	ohne Tempobezeichnung
1	Fag, Vne, Org	autographe Zusatz: <i>Allegro</i>
1	Bat	<i>Allegro</i> in der Hand des Kopisten
1	VI I, II, T, T rip	späterer Zusatz: <i>Allegro</i>
1	Bat, VI I	C: ohne <i>f</i>
4	VI II	C: 2. Viertel: ohne Triller
4	Org, Bat	Bezifferung 6 auf e, in Org korrigiert auf d
6	T rip, Trb II	2. Viertel: ohne Bogen
6	Vne	1. Viertel: <i>f</i>
6	Vne, Bat	4. Viertel: ohne Bogen
7	Trb II	1.–2. Viertel: ohne Bogen
7	B rip	1.–2. Viertel: ohne Bogen
8	B rip	1.–2. Viertel: ohne Bogen
9	Trb I	3. Viertel: ohne Bogen
9	Trb III	1. Viertel: Viertel statt 2 Achtel
10	Org, Bat	3. Viertel: nur Ziffer 2
11	S	3.–4. Viertel: ohne Bogen
12, 27	S, S rip, A, A rip T, T rip	1.–2. Viertel: Die Quellen stimmen in der rhythmischen Notierung nicht überein. A und C notieren konsequent Achtel + 2 Sechzehntel, B notiert folgendermaßen: Takt 12, S, A: punktiertes Achtel + 2 32-tel, Takt 27, S: Achtel + 2 Sechzehntel, T: punktiertes Achtel + 2 32-tel Der Rhythmus wurde analog zu den Quellen, für die in allen Quellen punktiertes Achtel + 2 32-tel notiert sind, angeglichen.
12	VI I, II	B, C: ohne <i>f</i>
12	VI II	2. Note
12	Bat	3. Viertel: <i>f</i>
13–14	Trb I	3. Viertel: <i>f</i> auf beiden Achteln
14	A rip, Trb I	3. Viertel: <i>f</i> auf beiden Achteln
14	Trb II	4. Viertel: ohne Bogen
17	VI II	2. Viertel: <i>f</i> statt <i>gis</i> <sup>2</sup>
17	Trb II	2. Viertel: Bogen
18	Trb I	3. Viertel: <i>f</i>
18	Trb II	3. Viertel: <i>f</i>
21	Trb I	3. Viertel: <i>f</i>
22	Trb I	3. Viertel: <i>f</i>
23	Trb I	B: ohne <i>f</i>
23	Trb II	2. Achtel: über 6 auf e
24	Trb I	4. Viertel: ohne Bogen
24–25	Trb I	Überbindung
25–26	Trb I	Überbindung
26	S	3. Sechzehntel: nachträglich hinzugefügter Bogen
26	T rip, Trb II	4. Viertel: ohne Bögen; in T sind analog zu den Figuren der vorhergehenden Takte alle vier Sechzehntel unter einen Bogen gefasst
29	Trb III	3.–4. Viertel: Bogen über 4 Achtel
31	Trb II	3.–4. Viertel: ohne Bogen
31	B rip	4. Viertel: ohne Bogen
35	Trb III	4. Viertel: ohne Bogen
36	VI II	C: 2. Viertel: ohne Triller
36	S rip, Trb I, T rip, Trb II	1.–2. Viertel: ohne Bogen
37	VI II	C: 2. Viertel: ohne Bogen
37	S	4. letzte Sechzehntel: ohne Bögen

#### Gloria

1	Ctr I, II, Trb I, Trb III, S, S rip, A, A rip, T rip, B, B rip	ohne Tempobezeichnung
---	---	-----------------------

1	S rip, A rip, T rip, B rip, Fag, Vne, Org, Org rip	autographe Zusatz: <i>Allegro</i>
1	Trb II, Timp, Bat	<i>Allegro</i> in der Hand des Kopisten
1	VI I, II, T	späterer Zusatz: <i>Allegro</i>
4	A rip, Trb I	3. Viertel: ohne Keil
7	Trb II	ohne Bögen
10	VI II	C: 1. Achtel: <i>p</i>
14	VI I	Bogen so in B, C; in A ausasiert, stattdessen je 2 Achtel mit Bogen
16	VI II	C: 1. Viertel: ohne Bogen
17	VI II	C: 1. Achtel: <i>for</i> :
26	VI II	B: 3. Achtel: <i>p</i> ; C: fehlt <i>p</i>
27	VI II	B: 1.–2. Viertel: mit Bogen, ohne Triller
30	VI II	B, C: artikulatorische Bezeichnung uneinheitlich, Edition folgt <i>NMA</i>
31, 33	Org, Bat	3. Viertel: ohne Keil
32	VI II	A: 2. Viertel: abweichend von VI I und den Quellen B, C Akkord e <sup>7</sup> -h <sup>7</sup> -e <sup>2</sup>
32	Bat	1. Viertel: Ziffer 4
33	VI II	C: 1. Viertel: fehlt <i>p</i>
36	VI II	B: 1. Viertel: c <sup>7</sup> statt h
37	VI I	C notiert folgenden Rhythmus:
		
40	T rip, Trb II	<i>ais</i>
40	Org rip	1. Viertel: nur Ziffer 7
42	Org	3. Viertel: im Gegensatz zu anderen Quellen parallel zu allen mit Keil
44	VI II	C: 1. Viertel: ohne Keil
45	VI I	B, C: 2. Viertel: ohne Bogen
45	Bat	1. Viertel: Ziffer 6/4
46–52	VI I, II	B, C: Bogensetzung und dynamische Bezeichnung uneinheitlich, Edition folgt <i>NMA</i>
46	Vne, Org, Bat	1. Viertel: <i>p</i>
47	VI I	B: 1.–2. Viertel ohne Bogen
49	Org, Bat	2. Viertel: fehlt 6
50	VI I	1. Viertel ohne Bogen
53	Trb II	1. Viertel: fehlt <i>f</i>
53	Vne	<i>f</i> auf 1. Viertel
59	VI I	B: ohne Bögen
60	Org rip	fehlt Bogen
62	VI I	B: 1.–2. Viertel: ohne Bogen
63	VI II	C: alle Viertel mit Keil
65–66	Trb II	fehlt Bogen
65	Fag, Vne, Org, Org rip, Bat	<i>NMA</i> notiert hier unter Berufung auf <i>AMA</i> : Viertel e – Viertelpause – Viertel d. Die in unserer Neuausgabe gedruckte Version ist so in allen Quellen überliefert. Der Bass geht dabei in nachschlagenden Vierteln parallel zum hemiolischen Rhythmus des Chores.
67	VI II	C: 1. Achtel: <i>f</i>
68–69	Trb II	<i>h</i>
70	Org	1. Viertel: Ziffern 6/3
73–77	VI I, II	B, C: uneinheitliche Bogensetzung und dynamische Bezeichnung, Edition folgt <i>NMA</i>
78	Org rip	1. Viertel: <i>p</i>
82	Vne, Org, Bat	1. Viertel: <i>f</i>
84	VI I	B, C: 1.–2. Viertel: ohne Bogen; C: 2. Viertel: <i>p</i> ; B: 3. Viertel ohne Bogen
87	VI II	C: 1.–3. Viertel: Bogen, Überbindung zu 88, 1. Viertel fehlt
93	VI II	B, C: 1. Viertel: ohne Triller; B: 1. Viertel: <i>fr.</i> ; C: 3. letzte Achtel ohne Keile
94	A	1. Viertel: fehlt <i>f</i>
94	Vne	1. Viertel: <i>f</i> , Tutti
98	S rip	3. Viertel: ohne Bogen
104	VI I	C: 2. Viertel: <i>p</i>
104	VI II	B: 3. Viertel: ohne Bogen
106	VI I	C: 3. Viertel: ohne Bogen
106	A rip, Trb I	3. Viertel: ohne Keil
106	Trb II	3. Viertel: ohne Bogen
106	Org, Org rip, Bat	fehlt <i>f</i>
106	Bat	2. Viertel statt 3. Viertel: Ziffer 6
112	Trb II	2.–3. Viertel: ohne Bogen

**Credo**

1	VI I	C: ohne <i>f</i>
7, 39	Timp	in allen Quellen <i>c</i> , Viertelpause, Halbepause; analog zu 66 geändert
8	VI I, II	C: 1. Viertel: ohne <i>p</i>
8	Org, Bat	Solo am Taktanfang
9	VI I	C: 3.–4. Viertel: ohne Bogen
9	VI II	B: 3. Viertel: punktierte Achtel <i>c</i> <sup>1</sup> , Sechzehntel <i>d</i> <sup>1</sup>
10	VI I	B: letztes Achtel ohne Keil
12	VI I, II	C: 3. Viertel: fehlt <i>f</i>
12	Org, Bat	3. Viertel: Tutti, Org rip setzt jedoch in 13 ein
16	VI II	B: 1. Viertel: <i>p</i> ; Dynamik ist unlogisch, alle anderen Instrumentalstimmen außer VI I, die mit einem neuen Abschnitt beginnt, spielen <i>f</i>
16	Org, Bat	Solo am Taktanfang
17	VI I	B: 3.–4. Viertel: ohne Bogen
17	VI II	C: 1. Viertel: fehlt <i>p</i>
18	VI I	C: 1.–2. Viertel: ohne Bogen
19	VI II	C: 3. Viertel: fehlt <i>f</i>
19	Org, Bat	3. Viertel: Tutti, Org rip setzt jedoch auf dem letzten Achtel ein
23–24	A rip, Trb I, B rip, Trb III	Bogen nur auf 23, 3.–4. Viertel ohne Bogen
23–24	B	ohne Bogen
24	Trb II, Trb III	3.–4. Viertel: ohne Bogen
25	VI II, Fag	spätere Hand: <i>Adagio, Andante</i> in allen anderen Stimmen
25	VI I	B: 1.–2. Viertel: ohne Bogen
25	Vne, Org, Fag	1. Viertel: <i>p</i>
25	Org, Bat	1. Viertel: Solo
26	Org, Bat	ohne Bogen (in Org später nachgetragen)
29	VI I	C: 3. Viertel: <i>f</i>
29	S rip	letztes Viertel: <i>des</i> <sup>2</sup> , auch die Violinstimmen von B und C lösen das <i>des</i> <sup>2</sup> auf dem letzten Viertel nicht auf
29	Bat	2. Viertel: Tutti
29	Org	3. Viertel: Tutti, Org rip setzt jedoch auf dem Viertel ein
30	B rip, Trb III	3. Viertel: 2 Achtel statt punktierte Achtel
32	S	3.–4. Viertel: ohne Bogen
32	Trb III	2. Viertel: es
32	Vne, Org, Bat	4. Viertel: <i>p</i>
33	Trb II	letztes Achtel: <i>f</i>
35	VI I	C: 3. Viertel: fehlt <i>f</i>
35	VI II	3. Viertel: <i>e</i> <sup>1</sup> statt Ak-
35	Trb I, II	3. Viertel: <i>f</i>
41	Org	3. Viertel: nur Ziffer 4
43	Org	3. Viertel: Ziffer 4 in Org durchgestrichen
44	Org	C: 2. Viertel: <i>p</i>
44	Org	B, C: 1. Viertel: <i>p</i> ; Edition folgt A, wo der Org Bogen erkennbar ist
44	Org	2.–4. Viertel: ohne Bogen; 1.–2. Viertel: Bogen
44–45	Org	ohne Bogen
44	Org	1. und 2. Viertel: <i>p</i> ; 2. Viertel: Ziffer $\frac{5}{6}$
45	Org	1. Viertel: fehlt <i>f</i>
48	Org	1. Viertel: <i>f</i>
49	VI II	3. Viertel: fehlt <i>f</i>
49	Org, Bat	3. Viertel: Solo
51–52	VI II	B: ohne Bögen
55	VI II	B, C: Artikulation uneinheitlich; Edition folgt A
55	Bat	4. Viertel: ohne Bogen
56	Fag, Org, Bat	ohne Keile
57	VI II	C: 1. Viertel: fehlt <i>f</i>
57	Org, Bat	1. Viertel: Tutti
58	Org, Bat	1. und 4. Achtel: nur Ziffer 7
61	Org, Bat	3. Viertel: Ziffer 6 auf 1. statt 2. Achtel (in Org durchgestrichen)
62	Org, Bat	3. Viertel: Ziffer $\frac{6}{3}$ (in Org 6 durchgestrichen)
65	Org, Bat	1. statt 2. Achtel: Ziffer 6 (in Org durchgestrichen)
67	VI I	B: 2. Viertel: <i>p</i> ; C: fehlt <i>p</i>
67	VI II	C: 1. Achtel: fehlt Keil
68	Bat	3. Viertel, 2. Achtel: ohne Keil
69	VI II	C: 1. Viertel: <i>f</i> statt 2 Viertel früher
69	Org rip	1. Viertel: <i>f</i>
69	Org, Bat	3. Viertel: Ziffer 6 auf 1. statt 2. Achtel (in Org durchgestrichen)

73	A rip, Trb I	Bogen nur auf 1.–2. Viertel
72–73	T	letztes und erstes Achtel: ohne Bogen
73	T	2.–3. Viertel: ohne Bogen
73	Bat	4. Viertel: Ziffern $\frac{5}{6}$
75	Trb II	Bogen von 1.–3. Viertel

**Sanctus**

1	Vne	originale Bezeichnung: <i>f</i>
8	Bat	Tempobezeichnung <i>Allegro</i> durchgestrichen, stattdessen: <i>Moderato quasi Andante</i>
9	Bat	1. Viertel: Ziffer 6 auf 1. Achtel
11	VI II	B: 2. Viertel: ohne Bogen
11	Org rip, Bat	letztes Achtel: fehlt Keil
13	Ctr 1, 2	halbe Pause statt Viertel <i>g</i> <sup>1</sup> bzw. <i>g</i> <sup>2</sup> , Viertelpause; Edition folgt <i>NMA</i>
16	VI II	1. Viertel: in allen Quellen <i>p</i>
16	Bat	2. Viertel, 2. Achtel: Ziffer 6, die auf 3. Viertel fehlt
18	Trb II	2. Viertel: ohne Bogen
20	S, A rip, T, Org, Org rip, Bat	Fermate auf Viertelpause; in A rip Zusatz

**Benedictus**

1	Ctr I, II, Trb I, Trb II, Trb III, Timp, T rip, B rip, Vne, Org rip	ohne Tempoangabe
1	VI I, II, S, S rip, A, A rip, T, B, Fag, Org	späterer Zusatz: <i>Andante</i>
1	VI I	C: 1. Viertel: fehlt <i>f</i> ; letztes Achtel: ohne Keil
2, 4	Org, Bat	3. Viertel: Zifferung $\frac{5}{3}$ , berichtigt in $\frac{8}{3}$
3	VI I	B: Sechzehntel-Triole: ohne Keile
3	VI II	B: Achtel: Achtel a statt h
4–6	VI I, II	B, C: Bogensetzung uneinheitlich, Edition folgt <i>NMA</i>
7–8	VI I	C: Synkopen ohne Bögen
8	VI II	B: fehlt Bogen und Triller
9, 10	VI I	C: 1. Viertel: ohne Bogen; Sechzehntel-Triolen ohne Keile
11	VI I	C: letztes Achtel: ohne Keil
11	VI II	C: 1. Viertel: fehlt Vorschlag
12	VI I	B: 3. Achtel: ohne Keil; 3. Viertel: ohne Bogen
12	VI II	B: 3.–4. Viertel: fehlt Artikulation
14	VI II	C: 2. Achtel: fehlt Triller
14	Vne	<i>f</i> am Taktanfang
17	Org, Bat	3. Viertel: Ziffer $\frac{7}{6}$ statt $\frac{7}{3}$
24	VI II	B, C: 1.–2. Viertel: ohne Bogen
25	VI II	C: 1. Viertel: ohne Triller
26	VI I	C: letzte Sechzehntel-Triole: ohne Keile
26	VI II	C: 3. Viertel: ohne Vorschlag
28	VI I	B: letztes Achtel: ohne Keil
29	VI I	B: 1. Viertel: ohne Bogen
32	T rip, B rip	ohne Tempoangabe
32	S rip, T rip, B rip, Vne, Org rip	autographischer Zusatz: <i>Allegro</i>
32	Ctr I, II, Trb I, Trb II, Timp, VI I, II, S, A, A rip, T, B, Bat	<i>Allegro</i> in der Hand des Kopisten
32	VI II, S rip, Trb III, Fag, Org	späterer Zusatz: <i>Allegro</i>
33	VI II	C: 2. Viertel: Zweierbindung
34–35	Vne	ohne Keile
36	VI II	C: 3. Viertel: mit Bogen
37	Ctr I, II	halbe Pause statt Viertel <i>g</i> <sup>1</sup> bzw. <i>g</i> <sup>2</sup> , Viertelpause; Edition folgt <i>NMA</i>
38	VI II	C: 3.–4. Viertel: ohne Bogen
38	T rip	2. Viertel: ohne Bogen
38	Vne	3. Viertel, 1. Achtel: <i>f</i>
38	Org	beiden letzten Achtel: ohne Ziffern
40	Vne, Org, Bat	1. Viertel: <i>f</i>
41	T rip	2. Viertel: ohne Bogen
41	Vne	letztes Achtel ohne Keil

