

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

Klavierauszug / Vocal score
Paul Horn



Carus 40.626/03

Inhalt

Vorwort	III
Foreword	V
Avant-propos	VI
Kyrie (Coro SATB)	2
Gloria (Soli SATB, Coro)	6
Credo (Soli SATB, Coro)	13
Sanctus (Coro)	22
Benedictus (Soli SATB, Coro)	23
Agnus Dei (Soli SATB, Coro)	29

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:

Partitur (Carus 40.626), Studienpartitur (Carus 40.626/07), Klavierauszug (Carus 40.626/03),
Chorpartitur mit Soli (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 with solo voices (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. Sie enthält die Noten, eine Einspielung
des Werkes und einen Coach zum Üben der eigenen Chorstimme. www.carus-music.com

For this work **carus**music, the choir app, is available. In addition to the score and a recording, the
app offers a coach to learn the choral parts. 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 davor 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 Mozart in vielerlei Hinsicht eine Besonderheit dar.

Die Messe gehört zum Typus der im 18. Jahrhundert in Süddeutschland und Österreich verbreiteten *Missa brevis et solemnis*. 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 solemnis* 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 solemnis* auf.

Mit der *Missa in C* schuf Mozart seine erste *Missa brevis et solemnis*. 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 solemnis*.

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 Motive 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 Feinheiten 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^a, die wenig später entstanden (beide 1777).

Die Soli sind insgesamt sehr knapp gehalten und stellen kurze Einwürfe 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 mehrere Messen Mozarts enthält und heute in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz aufbewahrt wird. 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.

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 192/186f] und die erste aus den kurzen Messen in C [die Spatzenmesse] und das offertorium in Contrapunct in D minor [KV 222/205a] dort gelassen. Meine baaß [Maria Anna Thekla Mozart] ist ober=aufseherin darüber. das offertorium habe ich accurat zurück bekommen, weil ich es fürs erste verlangt habe.¹

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 72/74f. 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.²

¹ Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, hg. von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Kassel 1962/63, Bd. 2, Nr. 376, S. 136.

² 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.

München, im Juni 2000

Berthold Over

Foreword (abridged)

The composition of the *Mass in C*, popularly known as the “Spatzenmesse” (Sparrow Mass), dates from Mozart’s time as concertmaster 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 solennis*, 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 “solenne” 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 solennis* 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 solennis* with trumpets and timpani.

The *Mass in C* is Mozart’s first *Missa brevis et solennis*. 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 solennis*.

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* K. 273 and *Alma Dei creatoris* K. 277/272^a, 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 existent 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.

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* K. 34 and *Inter natos mulierum* K. 72/74^f. 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.*

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.

* Robert Münster, “Mozart and Seeon,” in: “*Ich bin hier sehr beliebt.*” Mozart und das kurfürstliche Bayern, Tutzing, Schneider, 1993, pp. 210–215.

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.

Munich, June 2000
Translation: John Coombs

Berthold Over

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 beaucoup de musique sacrée ainsi que de la musique 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 solennis largement répandu au XVIII^e 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 solennis 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^a 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 motorique 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. À 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^e 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.

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^f. 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.*

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. À la cathédrale de Salzbourg, 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 la partie de continuo complète 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 chantaient 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, les parties chantées ne sont conservées que dans une version simple, ce qui permet trois conclusions : 1. Les parties de double existant au départ 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 reflète 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 le matériel d'exécution en provenance d'Augsbourg et de Seeon ne comportent pas de parties de trombones.

München, juin 2000

Berthold Over

Traduction : Jean Paul Ménière

* Robert Münster, « Mozart und Seeon », in: « *Ich bin hier sehr beliebt* ». Mozart und das kurfürstliche Bayern, Tutzing, Schneider, 1993, pp. 210–215.

Missa in C

Spatzenmesse / Sparrow Mass
KV 220 (196^b)

Wolfgang Amadeus Mozart

1756–1791

Klavierauszug: Paul Horn (1922–2016)

Kyrie

Allegro

Clarino I, II
Timpani
Trombone I-III
ad libitum
Violino I, II
Bassi
e Organo

3 *f* *tr*

6 *f* *Tutti*

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

8 *f*

6 *f* *tr*

Aufführungsdauer / Duration: ca. 18 min.

© 2000 by Carus-Verlag, Stuttgart– 15. Auflage / 15th Printing 2018 – CV 40.626/03

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

9

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

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

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

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

9

12

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

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

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

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

12

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

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

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

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

16

20

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

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

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

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

23

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, e -

23

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

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

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

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

26

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

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

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

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

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

29

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

33

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.

36

Gloria

Allegro

Tutti *f*

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

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

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

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

Allegro

f

6

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

bo - nae vo - lun - tis.

bo - nae vo - lun - ta - tis.

6

— — — — —

Solo

Be - ne - di - ci - mus te.

Solo

Glo - ri - fi -

Ad - o - ra - mus te.

11

16

Tutti f

Gra - ti - as a - gi-mus ti - bi

Tutti f

Gra - ti - as a - gi-mus ti - bi

ca - mus te. *Tutti f*

Gra - ti - as, gra - ti - as a - gi-mus ti - bi

16

21

pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - a

pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

pro - pter glo - ri - am .

21

Solo

De - us, Rex cae - le - stis.

Solo

De - us Pa - ter o -

26

p

31

Solo

Do - mi - ne

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

mni - pot - ens,

Solo

Je - su Chri -

31

fp

fp

fp

fp

36

De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris.

Qui

Tutti

tol -

Qui

Tutti

tol -

Qui

Tutti

tol -

ste.

36

f

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

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

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

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

41

46

p

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

p

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

p

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

p

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

46

fp

fp

fp

fp

fp

51

f

re - re - no - bis. Qui tol - lis

f

re - re - no - bis. Qui tol - lis pec -

f

re - re - no - bis. Qui tol - lis pec -

f

re - re - no - bis. Qui tol - lis pec -

51

f

ta, pec - ca - ta mun - di, su - sci -

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

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

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

56

p

fp

61

f pe, su - sci - pe *p* de - pre - ca - ti - o -

f su - sci - pe, su - sci - pe *p* de - pre - ca - ti - o -

f su - sci - pe, su - sci - pe *p* de - pre - ca - ti - o -

f su - sci - pe, su - sci - pe *p* de - pre - ca - ti - o -

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

66

f - nem no - stram. Qui se - des ad de - xte - ram,

f - nem no - stram. Qui se - des ad de - xte - ram,

f - nem no - stram. Qui se - des ad de - xte - ram,

f - nem no - stram. Qui se - des ad de - xte - ram,

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

p ad de - xte - ram Pa - tris, mi - se - re - re, mi - se - re - re,

p ad de - xte - ram Pa - tris, mi - se - re - re, mi - se - re - re,

p ad de - xte - ram Pa - tris, mi - se - re - re, mi - se - re - re,

p ad de - xte - ram Pa - tris, mi - se - re - re, mi - se - re - re,

72 *p* *fp* *fp* *fp* *fp*

mi - se - re - re no - bis.

mi - se - re - re no - bis.

mi - se - re - re no - bis.

mi - se - re - re no - bis.

78

f

84 Solo

Quo - ni - am tu so - lus San - ctus.

Solo

Do - mi - nus. Tu

84

p

Tutti *f*

Je - su Chri - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu, in

Cum San - cto Spi - ri - tu, in

Tutti *f*

so - lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu, in

Cum San - cto Spi - ri - tu, in

90

f

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

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

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

glo - ri - 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 -

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

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

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

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

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

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

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

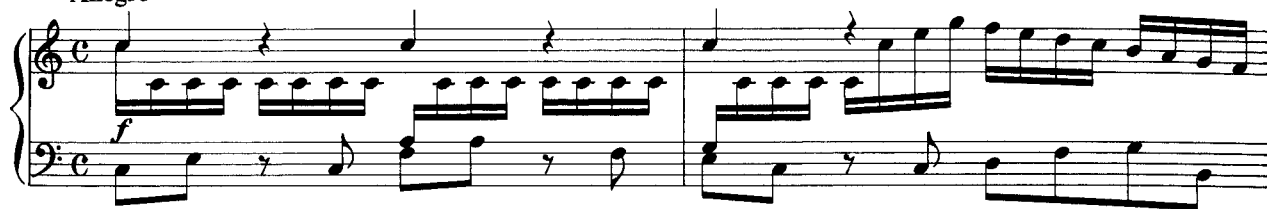
men, a - men, a - men, a - men, a - men.

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

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

Credo

Allegro



f Tutti

Pa - trem o - mni - pot - en - tem, fa - cto - rem cae - li et ter - rae,

f Tutti

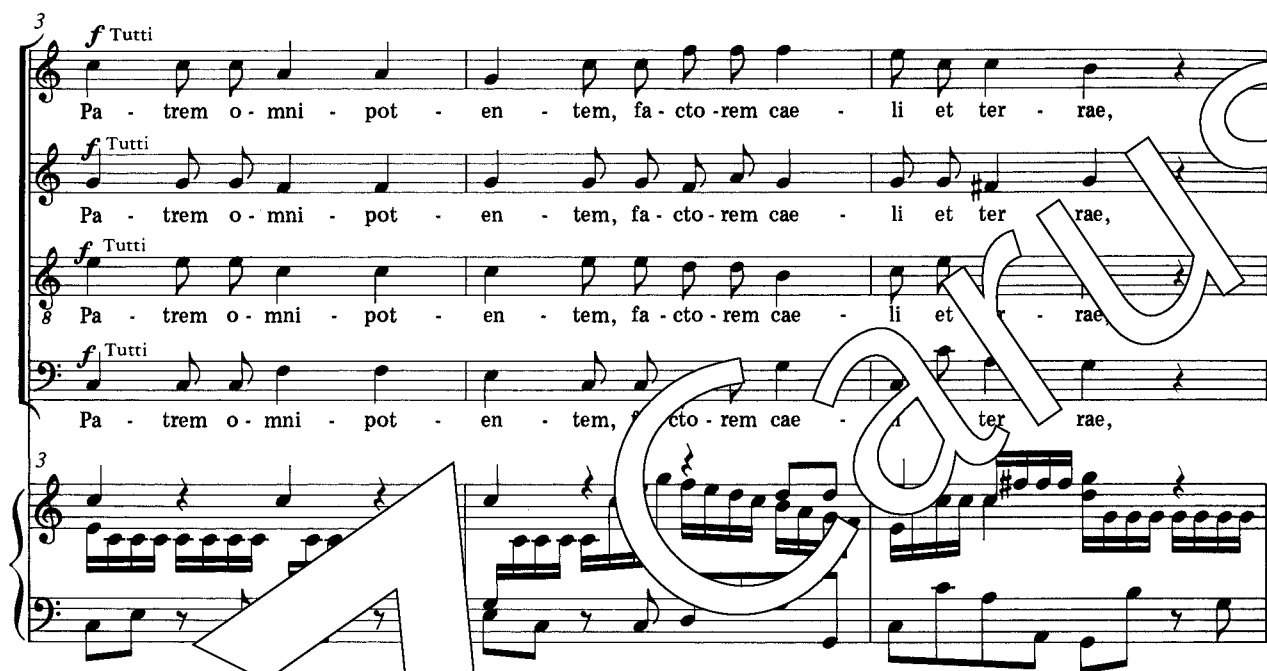
Pa - trem o - mni - pot - en - tem, fa - cto - rem cae - li et ter rae,

f Tutti

Pa - trem o - mni - pot - en - tem, fa - cto - rem cae - li et - rae,

f Tutti

Pa - trem o - mni - pot - en - tem, cto - rem cae - ter rae,



Solo

vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um. Et in u - num

Solo

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

Solo

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



9

Do - mi-num Je - sum Chri - stum.

Solo

Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni-a

8 De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni-a

9

12

Tutti *f*

De - um de De - o, lu - men de lu - mi-ne, De - um

Tutti *f*

sae - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi-ne, De - um

Tutti *f*

sae - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi-ne, De - um

De - um de De - o, lu - men de lu - mi-ne, De - um

12

Solo

De - o ve - ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum,

ve - rum de De - o ve - ro.

Solo

ve - rum de De - o ve - ro. Con - sub-stan - ti -

ve - rum de De - o ve - ro.

15

p

per quem o - mni-a fa - cta sunt. *Tutti f* Qui pro - pter nos ho - mi-nes, et
 Qui pro - pter nos ho - mi-nes, et
 a - lem Pa - tri. *Tutti f* Qui pro - pter nos ho - mi-nes, et
 Qui pro - pter nos ho - mi-nes, et

pro-pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit, de - scen - dit, de - scen - dit,
 pro-pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit, de - scen - dit, de - scen - dit,
 pro-pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit, de - scen - dit, de - scen - dit,
 pro-pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit, de - scen - dit, de - scen - dit,

Andante *Solo* - lis. Et in - car - na - tus est
 - dit de cae - lis. Et in - car - na - tus est
 scen - dit de cae - lis. Et in - car - na - tus est
 - dit de cae - lis. Et in - car - na - tus est

Andante *p* *f*

de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo
 de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et
 de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et
 de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et

27

p

fa - ctus est. *Tutti f* Cru - ci - fi - xus et - i - am pro
 ho - mo fa - ctus est. *Tutti f* Cru - ci - fi - xus et - i - am pro
 ho - mo fa - ctus *Tutti f* Cru - ci - fi - xus et - i - am pro
 ho - mo fa - ctus *Tutti f* Cru - ci - fi - xus et - i - am pro

29

f

sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus,
 no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus,
 no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus,
 no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus,

31

p

33

sus et se - pul - tus est.

pas - sus et se - pul - tus est.

pas - sus et se - pul - tus est.

pas - sus et se - pul - tus est.

Allegro

35

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

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

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

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

Allegro

35

lum: se - det ad de - xte - ram Pa - tris. Et i - te -

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

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

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

38

lum: se - det ad de - xte - ram Pa - tris. Et i - te -

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

non, non, non e-rit fi-nis

non, non, non e-rit fi-nis

non, non, non e-rit fi-nis

non, non, non e-rit fi-nis

50

- ri-tum San-ctum, Do - mi-num, et vi - vi - fi - can - tem. Qui cum Pa - tre et

Solo

Qui cum Pa - tre et

Solo

Qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit.

50

53

Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - a -

Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - a -

Solo

Qui lo - cu - tus

53

Tutti *f*

Et u - nam san - ctam, san-ctam ca -

Tutti *f*

Et u - nam san - ctam, san-ctam ca -

Tutti *f*

Et u - nam san - ctam, san-ctam ca -

Tutti *f*

Et u - nam san - ctam, san-ctam ca -

est per Pro - phe - tas. Et u - nam san - ctam, san-ctam ca -

56

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

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

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

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

59

num ba - ptis - ma in re - mis - si - o - nem pec - to - rum.

num ba - ptis - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

num ba - ptis - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

num ba - ptis - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

62

spe - cto re - sur-re - cti - o - nem mor - tu -

Et ex - spe - cto re - sur-re - cti - o - nem mor - tu -

Et ex - spe - cto re - sur-re - cti - o - nem mor - tu -

Et ex - spe - cto re - sur-re - cti - o - nem mor - tu -

65

o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men,

o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men,

o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men,

o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men,

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

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

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

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

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

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

Sanctus

Andante

Tutti *f*

San-ctus, San-ctus, San-ctus Do - mi-nus, Do - mi-nus De - us Sa - ba-oth.
San-ctus, San-ctus, San-ctus Do - mi-nus, Do - mi-nus De - us Sa - ba-oth.
San-ctus, San-ctus, San-ctus Do - mi-nus, Do - mi-nus De - us Sa - ba-oth.
San-ctus, San-ctus, San-ctus Do - mi-nus, Do - mi-nus De - us Sa - ba-oth.

Andante

f

8 Allegro

Ple - ni sunt cae - li et ter-ra, - ni sunt glo - ri - a tu - a.
Ple - ni sunt cae - li et ter-ra, ple - ni sunt glo - ri - a tu - a.
Ple - ni - li et ter-ra, ple - ni sunt glo - ri - a tu - a.
Ple - ni sunt cae - li et ter-ra, ple - ni sunt glo - ri - a tu - a. Ho -

8 Allegro

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,

12

4

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

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

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

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

6

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

di - ctus di nit, qui ve - nit

di - ctus qui nit, qui ve - nit

di - ctus.

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

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

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

Be - ne - di - ctus,

8

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

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

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

Be - ne - di - ctus,

10

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

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

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

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

10

12

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

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

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

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

12

15

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

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

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

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

15

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

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

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

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

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

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

25

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

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

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

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

27

Allegro **Tutti** **f**

in no - mi - ne Do - mi - ni. Ho - san - na in ex - cel - sis, ho -

Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni. Ho - san - na in ex - cel - sis, ho -

Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni. Ho - san - na in ex - cel - sis, ho -

Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni. Ho - san - na in ex - cel - sis, ho -

30 **Allegro** **f**

+Clarini

+Timp.

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

34

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

37

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, in ex - cel - sis.

40

Agnus Dei

Adagio

Tutti *f*

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

Adagio

f

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

p

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

11

15

f Tutti

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

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

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

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

21

p

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

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

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

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

21

Solo

Solo

mun - di: mi - se - re - re, mi - se -

mun - di: mi - se - re - re, mi - se -

mun - di: mi - se - re - re, mi - se -

31 *Tutti f*

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

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

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

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

31

36 *tr* *p*

re - re no - bis.

re - re no - bis.

re - re no - bis.

re - re no - bis.

36

p gnus De - i,

p gnus De - i,

p gnus De - i, qui

f **Allegro**

lis pec - ca - ta mun - di:

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

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

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

41 *f* **Allegro**

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

47 *tr* *tr* *tr*

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

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

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

tr *tr*

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

p

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

f

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

f



Chormusik erleben Jederzeit. Überall.

- Eine App mit den besten Chorwerken des 17. bis 20. Jahrhunderts
- Carus-Klavierauszüge synchronisiert mit hervorragenden Klavierinterpretationen
- Coach zum Lernen der eigenen Chorstimme
- Schwierige Passagen können im Slow-Mode geübt werden
- Navigieren und Blättern wie im gedruckten Klavierauszug
- Für Tablet und Smartphone (Android und iOS)

Experience Choral Music Anytime. Anywhere.

- An app with the top choral works from the 17th to the 20th century
- Carus vocal scores, synchronized with first class recordings by top performers
- Acoustic coach helps you learn your own choral part
- Fast and difficult passages can also be practiced in slow mode
- Page turning and navigation just as in the printed vocal score
- For tablet and smartphone (Android und iOS)

