

Wolfgang Amadeus
MOZART

Missa in C

Orgelsolomesse / Organ Solo Mass

KV 259

Soli (SATB), Coro (SATB)

2 Clarini, Timpani

2 Violini, Organo solo e Basso continuo
(Violoncello / Fagotto / Contrabbasso, Organo)

ad libitum: 2 Oboi, 3 Tromboni

herausgegeben von / edited by
Wolfgang Gersthofer

Stuttgarter Mozart-Ausgaben
Urtext

Partitur / Full score



Carus 40.628

Inhalt / Contents

Vorwort / Foreword / Avant-propos	III
Kyrie (Soli SATB, Coro SATB)	1
Gloria (Soli SATB, Coro SATB)	6
Credo (Soli SATB, Coro SATB)	12
Sanctus (Coro SATB)	23
Benedictus (Soli SATB)	27
Osanna (Coro SATB)	32
Agnus Dei	
Agnus Dei (Soli SA, Coro SATB)	35
Dona nobis pacem (Soprano solo, Coro SATB)	38
Kritischer Bericht	42

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 40.628), Studienpartitur (Carus 40.628/07),
Klavierauszug (Carus 40.628/03),
Chorpartitur (Carus 40.628/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 40.628/19).

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 40.628), study score (Carus 40.628/07),
vocal score (40.628/03),
choral score (Carus 40.628/05),
complete orchestral material (Carus 40.628/19).

Vorwort

Mozarts C-Dur-Messe KV 259, die sogenannte „Orgelsolomesse“, wurde für den Salzburger Dom komponiert; die Entstehungszeit lässt sich zunächst auf den Zeitraum zwischen März 1775 (Rückkehr von der Münchner Produktion der Oper *La finta giardiniera*) und September 1777 (Aufbruch zur Mannheim-Paris-Reise) eingrenzen. Die Datierungsangaben auf dem Autograph (vgl. Krit. Bericht) werden freilich in der Mozartforschung unterschiedlich beurteilt. Während sie von der *Neuen Mozart-Ausgabe*¹ mit dem Hinweis, dass die (überdies aus 1775 in 1776 korrigierte) Jahreszahl wie die Monatsangabe weder von der Hand des Komponisten noch von der Leopold Mozarts stammen als nicht authentisch eingestuft werden, glaubt Alan Tyson, der Monatsname („Decembre“) „was possibly added by Wolfgang“². Eine Entstehung der Messe um 1775/76 gilt indes allgemein als wahrscheinlich.

Das Werk gehört prinzipiell dem Typus der „Missa brevis“ an, in welchem für eine ausführliche musikalische Bearbeitung einzelner Passagen aus den textreichen Messesätzen (*Gloria* und *Credo*), etwa mittels umfangreicher Textwiederholungen, kein Raum blieb. Mozarts Dienstherr, der seit 1772 amtierende Salzburger Fürsterzbischof Hieronymus Graf Colloredo, hielt seine Compositeure offensichtlich – wobei besondere festliche Gelegenheiten auszunehmen wären – zu einer gewissen Kürze an. Wir wissen jedenfalls aus einem – italienisch formulierten – Brief des zwanzigjährigen Mozart an den berühmten Padre Martini in Bologna (4. September 1776), dass eine komplette musikalische Messe (samt „der Epistelsoate, dem Offertorium und der Motette“) „wenn der Fürst selbst zelebriert, nicht mehr als höchstens drei Viertelstunden dauern“³ solle. Und es sei „dennoch eine Messe mit allen Instrumenten, mit Trompeten, Pauken etc.“ erwünscht. Gewiss mag der „aufgeklärte“ Kirchenfürst Colloredo manche kirchenmusikalischen Reformbestrebungen im Sinn gehabt haben, die auf eine teilweise „Eindämmung“ barocker Prunkentfaltung gerichtet waren. Gleichwohl sollte man nicht alles vorderhand für bare Münze nehmen, was in der Mozartkorrespondenz über ihn – „unser[en] erzlimmel“⁴, wie Wolfgang in einem späteren Brief aus Wien an den Vater (4. April 1781) seinen Noch-Vorgesetzten betitelte – zu lesen ist. Sonst entstünde das gar zu einseitige Bild eines fast geradezu musikfeindlichen Erzbischofs.

Ein für „Brevis“-Messen oft verwendetes Mittel, mit dem der Komponist in den textreichen Sätzen „Zeit gewinnen“ kann, ist die sogenannte Polytextur, das gleichzeitige Absingen verschiedener Textpassagen in den einzelnen Stimmen, wie es sich an zwei Stellen im *Gloria* und einer im *Credo* von KV 259 findet. Da andererseits die Orchesterbesetzung der Messe in der Tat über das Salzburger Kirchentrio (2 Violinen, Kontrabass bzw. Violine mit Orgel) hinausgeht und die „festlichen“ Instrumente Trompeten und Pauken einschließt (zur besonderen Quellsituation bezüglich der – nicht im Autograph enthaltenen – Oboenpartien vgl. den Krit. Bericht), hat man KV 259 auch einem Mischtypus, „Missa brevis et solennis“, zugeordnet. Dass es sich hierbei keineswegs um eine „Spezialität“ Colloredeos handelte, zeigt beispielsweise eine im „Catalogus Musicalis“ des Salzburger Doms als „brevis et solennis“ verzeichnete Messe des bereits 1762 gestorbenen Salzburger Hof- und Domkapellmeisters Johann Ernst Eberlin.⁵

Arienartige Abschnitte sind in unserer Mozart-Messe nicht anzutreffen, die Gesangssoli treten stets im Ensemble auf den Plan. Solistisch behandelt werden unter anderem das „Christe eleison“ und das *Benedictus*, was innerhalb der Messvertonung im 18. und 19. Jahrhundert als durchaus traditionell angesehen werden kann. Die erste solistische Passage im *Credo* stellt das auch in Bezug auf das Tempo abgesetzte „Et incarnatus“ dar. Das *Gloria* übrigens wird – ganz der „Missa brevis“-Idee entsprechend – komplett in einem (Allegro-)Tempo ausgeführt. Auffällig und bezeichnend für den eher schlichten Duktus von KV 259 ist auch das gänzliche Fehlen von fugierten Partien, wie sie sonst öfters in den Schlussphasen der textreichen Sätze vorkommen (in KV 259 hingegen verwendet das „Cum Sancto Spiritu“ die Musik des *Gloria*-Beginns! – und das nachfolgende „Amen“ greift entsprechend auf die Motivik von „Et in terra pax ...“ zurück). Von einem „Fugenverbot“, das Erzbischof Colloredo für die Messenkomposition erlassen haben soll (und das seit Otto Jahn durch die Mozart-Literatur geistert) kann indessen nicht ernstlich die Rede sein⁶. Nicht nur ein Werk wie Michael Haydns 1777 erstaufgeführte *Hieronymusmesse* – immerhin dem Namenspatron des Erzbischofs geweiht –, auch Mozarts eigene, wohl in der Jahresmitte 1775 entstandene (Tyson) *Missa longa* KV 262, die nachweislich im Salzburger Dom zur Aufführung gelangte – unklar ist allerdings bei welchem besonderen (festlichen) Anlass dieses äußerst umfangreiche Messenwerk dargeboten wurde –, führt dies eindrücklich vor Augen: das mehrere Fugen-Abschnitte enthaltende „Dona nobis“ der *Hieronymusmesse* umfasst knapp hundert (Vierviertel-)Takte; die Schlussfuge im *Credosatz* von KV 262 ist deutlich über hundert (Allabreve-)Takte lang. Kehren wir zu KV 259 zurück: Das *Sanctus*, dessen schöne Adagio-Einleitung die Anfangsworte wie herausgemeißelt hinstellt, und das *Benedictus* sind – wie nicht selten im mehrstimmig vertonten Ordinarium – in ihren Schlussteilen auch durch gleiche musikalische Substanz verbunden: Das „Osanna“ des zweitgenannten Satzes stellt eine komprimierte und vom Vierviertel- in den Dreivierteltakt „übersetzte“ Version desjenigen aus dem *Sanctus* dar. Im letzten Messensatz wird die abschließende Bitte um Frieden in einem eigenen, freudig bewegten Formteil musikalisch gefasst.

Der Beiname unserer Messe verdankt sich der eigenständig-solistischen Präsenz des Orgelinstrumentes während des *Benedictus*-Abschnittes. Damit steht KV 259 in einer bis in die 1730er Jahre zurückreichenden Tradition, die sich durch Komponistenamen vor allem aus dem Wiener Raum, wie Georg Reuter, Joseph Haydn („Große“ und „Kleine Orgelmesse“), Karl Ditters von Dittersdorf oder Johann Baptist Vanhal belegen lässt. Die

¹ Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I: *Geistliche Gesangswerke*, Werkgruppe 1: *Messen und Requiem*, Abteilung 1: *Messen*, Band 3. Vorgelegt von Walter Senn, Kassel etc. 1980, Vorwort, insb. S. VIII f.

² Alan Tyson, „The Dates of Mozart's *Missa brevis* K. 258 and *Missa longa* K. 262 (246a): An Investigation into his Klein-Querformat Papers“, in: Alan Tyson, *Mozart. Studies of the Autograph Scores*, Cambridge/Mass. und London 1987, S. 162–176, hier Anm. 20, S. 346 (der Beitrag erschien ursprünglich in: *Bachiana et alia musicologica. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag*. Hrsg. v. Wolfgang Rehm, Kassel etc. 1983, S. 328–339).

³ *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch*, Band I: 1755–1776, Kassel etc. 1962, S. 532 f.; die deutsche Version folgt dem Vorwort zu *NMA I/1/1/3* (s. Anm. 1), S. X.

⁴ *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen* [Anm. 3], Band III: 1780–1786, Kassel etc. 1963, S. 101.

⁵ Walter Senn, „Beiträge zur Mozartforschung. Das angebliche Fugenverbot des Fürsterzbischofs von Salzburg Hieronymus Graf Colloredo. Chorordnung für den Dom zu Salzburg im 18. Jahrhundert. Zur *Missa longa* KV 262 (246a) von W. A. Mozart“, in: *Acta musicologica* XLVIII (1976), S. 205–227, hier S. 206.

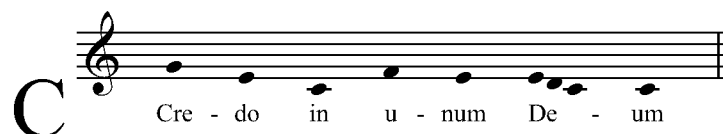
⁶ Siehe den in vorausgehender Anmerkung genannten Aufsatz Walter Senns.

zunächst vorzugsweise dem *Benedictus* zugeteilten Orgelsoli werden dann auch in anderen Sätzen der Messe zur Anwendung gebracht. Der dem niederösterreichischen Benediktinerstift Göttweig verbundene Organist und Komponist Johann Georg Zechner (1716–1778), dem das derzeit erste nachweisbare Beispiel für solistischen Orgeleinsatz in der Orchestermesse (1737) zugehört, hat in einer wahrscheinlich 1761 entstandenen Messe die Orgel in allen Sätzen konzertierend eingesetzt.⁷

Wir wissen, dass KV 259 zu einer festlichen Gelegenheit im Jahre 1778 erklang, allerdings – und das ist nicht uninteressant für damalige (Werk-)Auffassungen – mit ausgetauschtem *Kyrie*. Als am 17. Mai der Fürsterzbischof seinen Vetter zum Erzbischof von Olmütz weihte, war Leopold Mozart als diensthabender Kapellmeister für die Musikauswahl zuständig: „ich machte“, schrieb er am 28. Mai 1778 an Sohn und Gattin, die in Paris weilten, „des Wolfg: Messe mit dem Orgl Solo: das kyrie aber aus der Spaur Messe“.⁸ Vielleicht wurde bei dieser Gelegenheit das Orchester um zwei Oboen verstärkt (siehe oben sowie den Kritischen Bericht). Im Falle der C-Dur-Messe KV 258 übrigens, deren Autograph ebenfalls keine Oboenparte aufweist, existieren innerhalb eines – später nach Augsburg gelangten – Stimmensatzes salzburgischer Provenienz (nachkomponierte?) Oboenstimmen von Mozarts Hand (das übrige, von Berufskopisten erstellte Stimmenmaterial, enthält teils Korrekturen Mozarts und seines Vaters). Hierbei sind die Oboen einen Ton höher, in D-Dur, notiert, genau wie es in jenem Stimmensatz zu KV 259 (ohne Mozartsche Eintragungen) begegnet, der zur Gänze von einem Salzburger Kopisten – er war auch am eben erwähnten KV 258-Material beteiligt! – gefertigt wurde und der die – heute – früheste Quelle für die Oboenpartien unserer Ausgabe darstellt. Diese Notierungspraxis deutet auf die im Salzburger Dom übliche Orgelstimmung im hohen Chorton hin. In die dortigen musikalischen Messdarbietungen wurden zu Mozarts Zeiten die vier – im 19. Jahrhundert abgetragenen – Orgelemporen an den gewaltigen Eckpfeilern unterhalb der Achteckkuppel einbezogen; ein fünftes Ensemble, der Ripienochor, war unweit des Hochaltares platziert. Dieser getrennten Aufstellung korrespondiert in den Salzburger Kopistenhandschriften die Existenz von Concerto- und Ripienostimmen (vgl. Krit. Bericht, I.).

Zur Aufführungspraxis

Mozart hat die Anfangsworte des *Gloria* in seine Vertonung mit aufgenommen, während er im *Credo* – dem alten liturgischen Brauch folgend – die Intonationsworte dem Priester überlässt, wodurch die mehrstimmige Behandlung des Messentextes mit den Worten „patrem omnipotentem“ einsetzt. Für die *Orgelsolomesse* schlägt der Herausgeber die folgende *Credo*-Intonation aus dem „Credo III“ vor (s. beispielsweise *Graduale Triplex*, Paris-Tournai 1979, S. 774):



Neben den Streichbässen (und der Orgel) kann für die Besetzung der instrumentalen Bassstimme ein Fagott herangezogen werden. Nach barocker und auch für die Aufführung von Mozarts Messen bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts bezeugter Tradition am Salzburger Dom wurden die vokalen Alt-, Tenor- und Bassstimmen in den Tutti-Partien von Posaunen verdoppelt. Aus den Posaunenstimmen unseres Salzburger

Stimmensatzes von KV 259 geht hervor, dass die Posaunen auch in den Pianopassagen des Vokaltutti (nicht aber bei den vokalen Solostellen) mitgingen. Leopold Mozart schwärmt anlässlich der Aufführung der oben erwähnten *Hieronymusmesse* Michael Haydns vom „mayestätischen“ Effekt, den unter anderem die Verstärkung der Altstimmen durch die Altposaunen in den Tutti bewirkte (Brief vom 1. November 1777 an den Sohn in Mannheim)⁹. In das Autograph der C-Dur-Messe KV 257 ist im übrigen das Pausieren und Wiedereinsetzen der Posaunen (vom Komponisten eigenhändig) eingezeichnet worden. Eng mensurierte Posaunen werden dem zarteren Klang der Instrumente zur Zeit Mozarts am ehesten gerecht. Sie dürfen jedoch keinesfalls dominieren.

Der Herausgeber dankt der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, für die Möglichkeit einer Einsichtnahme in das Autograph von KV 259, welche der Klärung strittiger Phrasierungs- und Artikulationsdetails hilfreich war.

Leipzig, im Februar 2002

Wolfgang Gersthofer

⁷ Johann Georg Zechner, *Große Orgelsolomesse*, Erstausgabe, hrsg. v. Friedrich W. Riedel, Stuttgart 2001 (CV 40.682).

⁸ Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen* [Anm. 3], Band II: 1777–1779, Kassel etc. 1962, S. 362.

⁹ Ebda., S. 96.

Foreword

Mozart's Mass in C major KV 259, the so-called "Organ Solo Mass", was composed for Salzburg Cathedral. The date of its composition appears to be during the period between March 1775 (Mozart's return following the production in Munich of his opera *La finta giardiniera*) and September 1777 (his departure for Mannheim and Paris). The dates given on the autograph score (see the Critical Report) are interpreted differently by various Mozart scholars. While its editor in the *Neue Mozart Ausgabe*¹ stated that the indications of the year (moreover it was changed from 1775 to 1776) and of the month are not in the hand of either the composer or of Leopold Mozart and are therefore not to be accepted as authentic, Alan Tyson believed that the month ("Decembre") "was possibly added by Wolfgang."² It seems likely that this Mass was composed in 1775/76.

This work belongs in principle to the class of the "Missa brevis", in which there was no place for musical elaboration of particular passages in the lengthy sections of the Mass (*Gloria* and *Credo*) which involve many repetitions of words. Mozart's employer, since 1772 the Prince-Archbishop of Salzburg Hieronymus Count Colloredo, insisted that – except for certain particularly festive occasions – his composers had to be brief. We know from a letter written in Italian by the twenty-year-old Mozart to the celebrated musical theorist Padre Martini in Bologna (4th September 1776) that a complete musical Mass (including "the Epistle Sonata, the Offertorium and the Motet") "when the Prince himself celebrates, must not last longer than three-quarters of an hour."³ "Nevertheless a Mass with all instruments, with trumpets, timpani etc." was required. The "enlightened" Prince of the Church Colloredo may have had certain elements of church music reform in mind, which he sought to implement by cutting down on the unfolding of baroque splendour. However, one should not accept as Gospel truth everything written in the correspondence of the Mozart family about him – "our arch-booby"⁴ as Mozart later termed the man who at that time was still his employer, in a letter sent to his father from Vienna (4th April 1781). Such expressions paint an excessively one-sided picture of an Archbishop almost antagonistic to music.

An often employed device by which a composer could "save time" in a *missa brevis* was the use of "polytextur", the simultaneous singing of different passages of words by different voices; this occurs twice in the *Gloria* and once in the *Credo* of KV 259. However, the orchestration of this Mass goes beyond the Salzburg church trio (2 violins and contrabass or violone, with organ), including as it does the "festive" instruments trumpet and timpani (concerning the particular source situation regarding the oboe parts – not in the autograph score – see the Critical Report). For this reason KV 259 has been given a mixed classification as a "Missa brevis et solennis." The fact that this was by no means a Colloredo "speciality" is demonstrated, for example, by a Mass composed by the Salzburg Court and Cathedral Kapellmeister Johann Ernst Eberlin,⁵ who died in 1762, which is listed in the "Catalogus Musicalis" of Salzburg Cathedral as being "brevis et solennis."

There are no aria-like passages in this Mozart Mass, the solo singers always sing together as an ensemble. Sections which fea-

ture the soloists include the "Christe eleison" and the *Benedictus*, an entirely traditional feature of 18th and 19th-century settings of the Mass. The first solo passage in the *Credo*, also set apart by its change of tempo, is the "Et incarnatus". The *Gloria* is entirely in accordance with the "Missa brevis" concept – all in the same tempo (Allegro). A striking and typical feature of the straightforward character of KV 259 is the entire absence of fugal sections, such as in the concluding sections of the lengthier movements in the mass (In KV 259 the "Cum Sancto Spiritu" uses music from the beginning of the *Gloria*, and the "Amen" which follows returns to motives of the "Et in terra pax ..."). There can, however, be no serious belief in the "ban on fugues" said to have been issued by Archbishop Colloredo to composers of masses (and since Otto Jahn still haunting Mozart literature).⁶ Take Michael Haydn's *Hieronymus Mass* – dedicated to the Archbishop's patron saint – first performed in 1777, and Mozart's own *Missa longa* KV 262, probably composed about the middle of 1775 (Tyson), which is known to have been performed in Salzburg Cathedral – it is not known for what (festive) occasion this extremely lengthy Mass was intended – an impressive fact emerges: the fugal section of the *Hieronymus Mass*, "Dona nobis", consists of barely a hundred (four-four time) bars, while the final fugue of the *Credo* in KV 262 is well over a hundred (Allabreve) bars long. To return to KV 259: the *Sanctus*, in whose beautiful Adagio introduction the opening words seem to be chiselled out, and the *Benedictus* are – as not infrequently occurs in settings of the Ordinarium – linked in their closing sections by the use of the same musical substance: the "Osanna" of the *Benedictus* is a variation, in three-four instead of four-four time, of that which concluded the *Sanctus*. In the final movement of the Mass the concluding prayer for peace takes on a joyful musical character of its own.

This Mass owes the name by which it is known to the use, as an independent solo instrument, of the organ, during the *Benedictus*. In this respect KV 259 follows a tradition going back to the 1730s and adopted by composers, mainly associated with Vienna, such as Georg Reuter, Joseph Haydn ("Great" and "Little Organ Mass"), Karl Ditters von Dittersdorf and Johann Baptist Vanhal. Organ soli were initially featured principally in the *Benedictus*, then also in other movements of masses. Johann Georg Zechner (1716–1778), an organist and composer at the Benedictine monastery of Göttweig in Lower Austria, who used the organ in a solo capacity on what is believed to have been the first occasion in an orchestral Mass in 1737, later used the organ as a solo instrument in all the movements of a Mass which probably dates from 1761.⁷

¹ Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I: *Geistliche Gesangswerke*, Werkgruppe 1: *Messen und Requiem*, Abteilung 1: *Messen*, vol. 3, ed. by Walter Senn, Kassel, etc., 1980, Foreword, especially p. VIII f.

² Alan Tyson, "The Dates of Mozart's *Missa brevis* KV 258 and *Missa longa* KV 262 (246a): An Investigation into his Klein-Querformat Papers," in: Alan Tyson, *Mozart. Studies of the Autograph Scores*, Cambridge/Mass. and London, 1987, p. 162–176, here note 20, p. 346 (the article originally appeared in: *Bachiana et alia musicologica. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag*, ed. by Wolfgang Rehm, Kassel, etc., 1983, p. 328–339).

³ *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch*, vol. I: 1755–1776, Kassel, etc., 1962, p. 532 f.; this translation follows the German version which appears in the Foreword to *NMA I/1/1/3* (see note 1), p. X.

⁴ Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen* [note 3], vol III: 1780–1786, Kassel, etc., 1963, p. 101.

⁵ Walter Senn, "Beiträge zur Mozartforschung. Das angebliche Fugenverbot des Fürsterzbischofs von Salzburg Hieronymus Graf Colloredo. Chorordnung für den Dom zu Salzburg im 18. Jahrhundert. Zur *Missa longa* KV 262 (246a) von W. A. Mozart," in: *Acta musicologica* XLVIII (1976), p. 205–227, here p. 206.

⁶ See the article by Walter Senn, as in the preceding note.

⁷ Johann Georg Zechner, *Große Orgelsolemnisse*, first publication ed. by Friedrich W. Riedel, Stuttgart, 2001 (CV 40.682).

We know that KV 259 was performed on a festive occasion in 1778, and – a fact not without interest in its bearing on views at that time on the integrity of a work – with a different *Kyrie*. On the 17th May the Prince-Archbishop consecrated his cousin as Archbishop of Olmütz, and Leopold Mozart, as acting Kapellmeister, was responsible for the choice of music used at the ceremony. As he wrote on the 28th May 1778 to his son and wife, who were in Paris, "I used Wolfgang's Mass with solo organ, but the *Kyrie* from the Spaur Mass."⁸ It was possibly for that occasion that the two oboes were added to the orchestra (see above, and the Critical Report). In the case of the Mass in C major KV 258, whose autograph score also contains no oboes, there exist in a set of parts which originated at Salzburg – later kept at Augsburg – oboe parts (composed later?) in Mozart's hand. (The other parts, written by professional copyists, contain some corrections by Mozart and his father). The oboe parts are written a tone higher, in D major, just like those in a set of parts of KV 259 (without corrections by Mozart), written entirely by a Salzburg copyist (he also wrote some of the parts of KV 258 already mentioned). These parts are the earliest known source for the oboe parts in the present edition. This practice of copying wind parts a tone higher was adopted as a result of the high tuning in "choir tone" of the organ in Salzburg Cathedral. At celebrations of the Mass there in Mozart's time use was made of the four organ galleries (removed during the 19th century) fixed to the massive pillars beneath the octagonal dome; a fifth ensemble, the ripieno choir, was placed near the high altar. This separation of the musical forces accounted, in the manuscript parts written by copyists, for the existence of concerto and ripieno parts (see the Critical Report, I).

Concerning performance practice

Mozart set the opening words of the *Gloria* as part of his composition, but in the *Credo* – following the ancient liturgical practice – he left the intonation to the priest, his choral setting of the Mass text beginning with the words "patrem omnipotentem." For the *Organ Solo Mass* the editor suggests the use of the *Credo* intonation from "Credo III" (see, for example, *Graduale Triplex*, Paris-Tournai, 1979, p. 774):



In addition to the stringed basses (and organ), the continuo group can also include a bassoon. In accordance with a baroque tradition which was still followed until the second half of the 19th century, in performances of Mozart's masses at Salzburg Cathedral the alto, tenor and bass voice lines were doubled in tutti choral sections by trombones. It can be seen from the trombone parts in the Salzburg parts of KV 259 that the trombones played even in piano passages with the choir (but not in passages for solo voices). Leopold Mozart was enthusiastic at the performance of the *Hieronymus Mass* by Michael Haydn mentioned earlier, about the "majestic" effect created by, among other things, the strengthening of the alto voices by alto trombones in the tutti sections (letter of the 1st November 1777 to his son in Mannheim).⁹ In the autograph score of the Mass in C major KV 257 the cut-off and re-entry points of the trom-

bones are marked (in the composer's own hand). Narrow-bore trombones should be used, in view of the gentler sound of the instruments in Mozart's time. They must on no account predominate.

The editor wishes to thank the Musikabteilung of the Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, for permitting inspection of the autograph score of KV 259, which was helpful in clarifying disputed details of phrasing and articulation.

Leipzig, February 2002
Translation: John Coombs

Wolfgang Gersthofer

⁸ Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen* [note 3], vol II: 1777–1779, Kassel, etc., 1962, p. 362.

⁹ Op. cit., p. 96.

Avant-propos

La Messe en ut majeur KV 259, dite Messe avec solo d'orgue, de Mozart fut écrite pour la cathédrale de Salzbourg. Sa composition doit être située dans une période allant de mars 1775, date à laquelle Mozart revient de Munich où son opéra *La finta giardiniera* avait été créé, et septembre 1777, date à laquelle Mozart part pour Mannheim et Paris. Les datations figurant sur le manuscrit autographe (voir appareil critique) sont bien sûr diversement interprétées par les spécialistes de Mozart. Alors qu'elles doivent être considérées comme non authentiques par la *Neue Mozart-Ausgabe*¹ du fait que les indications d'année (corrigée de plus de 1775 en 1776) et de mois ne sont, ni de la main du compositeur, ni de celle de Leopold Mozart, Alan Tyson croit que le mois (« Décembre ») « was possibly added by Wolfgang ».² Situer la date d'écriture de la messe dans les années 1775–1776 passe cependant en général pour vraisemblable.

La messe appartient en principe au type de la « missa brevis » ne laissant aucune place à un travail musical détaillé de certains passages des mouvements de messe au texte particulièrement abondant (*Gloria* et *Credo*), en répétant, par exemple, certaines parties du texte. Le prince-archevêque Hieronymus comte Colloredo, patron de Mozart depuis 1772, exhortait apparemment ses compositeurs, à l'exception de certaines festivités, à une certaine concision. En tout cas, nous savons par une lettre en italien que Mozart écrivit à l'âge de 20 ans au célèbre Padre Martini de Bologne le 4 septembre 1776 qu'une messe en musique complète (y compris « sonate pour l'épître, offertoire et motets ») « ne devait pas durer plus de trois quarts d'heure lorsque le prince-archevêque officiait ».³ Il désirait, malgré cela, « une messe avec tous les instruments, trompettes, timbales, etc. ». Certes, le prince-archevêque, en « souverain éclairé », avait certaines réformes concernant la musique sacrée à l'esprit qui visaient à « enrayer » la pompe baroque, mais, en même temps, il ne faut pas prendre pour vérité pure toutes les déclarations contenues que l'on peut lire dans la correspondance de Mozart concernant celui que le compositeur appelait « notre archimufle »⁴ dans une lettre qu'il envoya de Vienne à son père le 4 avril 1781 alors que Colloredo était encore son maître. Il en résulterait autrement l'image partielle d'un archevêque franchement antimusical.

Un moyen souvent employé par le compositeur « pour gagner du temps », et encore plus utilisé dans les messes brèves, est ce qu'on appelle la polytexture, un procédé consistant à faire chanter en même temps des passages différents du texte par les différentes voix que l'on rencontre à deux reprises dans le *Gloria* de la messe KV 259 et à un endroit dans le *Credo*. Mais comme, d'autre part, l'orchestration de la messe dépasse le trio d'église salzbourgeois constitué de deux violons et d'une contrebasse ou d'un violone avec orgue et comprend les instruments « solennels », à savoir les trompettes et les timbales (voir l'apparat critique pour plus d'informations concernant la présence dans les sources de parties de hautbois n'existant pas dans le manuscrit autographe), on considère la messe KV 259 comme un type mixte de « missa brevis et solennis ». L'exemple d'une messe de Johann Ernst Eberlin, maître de chapelle de la cathédrale et de la cour de Salzbourg décédé dès 1762, mentionnée comme « brevis et solennis » dans le « *Catalogus musicalis* » de la cathédrale de Salzbourg montre qu'il ne s'agissait pas d'une « spécialité » de Colloredo.⁵

Cette messe de Mozart ne comporte pas de passages en aria, les solistes apparaissant toujours en ensemble. Le « *Christe eleison* » et le *Benedictus* sont, entre autres, traités de manière soliste, ce qui peut être considéré comme absolument traditionnel dans les messes des XVIII^e et XIX^e siècles. Le premier passage soliste du *Credo* illustre le « *Et incarnatus* » dont le tempo est aussi réduit. Le *Gloria* est d'ailleurs complètement écrit en un tempo, *allegro*, ce qui correspond tout à fait à l'idée de la messe brève. L'absence complète de parties fuguées dans les parties finales des mouvements de messe au texte particulièrement abondant, endroit où elles apparaissent en général, est frappante et caractéristique de la conduite plutôt sobre de la messe KV 259 qui utilise même la musique du début du *Gloria* sur le « *Cum Sancto Spiritu* », l'*amen* qui suit reprenant quant à lui le motif de « *Et in terra pax ...* » ! On ne peut pas parler pourtant sérieusement d'une « interdiction de fugue » pendant la messe que le prince-archevêque Colloredo aurait édictée (une idée hantant la littérature consacrée à Mozart depuis Otto Jahn).⁶ Ceci est prouvé par la *Hieronymusmesse* de Michael Haydn exécutée tout de même en 1777 pour la fête patronale de l'archevêque ainsi que par la *Missa longa* écrite (selon Tyson) au milieu de 1775 qui fut jouée à la cathédrale de Salzbourg sans que l'on sache à l'occasion de quelle festivité cette messe de dimension plutôt importante fut exécutée. La partie finale « *Dona nobis* » de la *Hieronymusmesse* comportant plusieurs passages fugués s'étend sur presque cent mesures à quatre temps, la fugue finale du *Credo* du KV 262 dépasse largement cent mesures *alla breve*. Revenons au KV 259 : le *Sanctus*, dont la belle introduction en *adagio* cisèle en quelque sorte les paroles initiales, et le *Benedictus* sont aussi liés dans leurs parties finales par la même substance musicale, ce qui n'est pas rare pour l'ordinaire à plusieurs voix. Le « *Osanna* » du deuxième mouvement cité redonne une version comprimée de celui du *Sanctus* « transposée » d'une mesure à trois temps en une mesure à quatre temps. Dans le dernier mouvement de la messe, la prière finale pour la paix est musicalement écrite en une partie formelle indépendante et joyeusement animée.

La messe doit son nom à la présence individuelle de l'orgue en soliste durant le *Benedictus*. La messe KV 259 se situe ainsi dans une tradition remontant aux années 1730 illustrée par des compositeurs issus surtout du cercle viennois, dont Georg Reuter, Joseph Haydn (« Grande » et « Petite messe d'orgue »), Karl Ditters von Dittersdorf ou Johann Baptist [Jan Krtitel] Vanhal. Les solos d'orgue, à l'origine réservés de préférence au *Benedictus*, gagneront par la suite les autres mouvements. Johann

¹ Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Série I : Geistliche Gesangswerke, Groupe d'œuvres 1 : Messen und Requiem*, volume 1 : Messen, tome 3, présenté par Walter Senn, Cassel, etc. 1980, avant-propos, particulièrement pp. VIII et suiv.

² Alan Tyson, « The Dates of Mozart's *Missa brevis* KV 258 and *Missa longa* KV 262 (246a) : An Investigation into his Klein-Querformat-papers » in : Alan Tyson, *Mozart. Studies of the Autograph Scores*, Cambridge, Mass. et Londres 1987, pp. 162–176, ici note 20, p. 346 (l'article est paru tout d'abord in *Bachiana et alia musicologica. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag*. Éd. par Wolfgang Rehm, Cassel, etc. 1983, pp. 328–339).

³ *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*. Éd. par la Fondation Internationale Mozarteum de Salzbourg, rassemblés et expliqués par Wilhelm A. Bauer et Otto Erich Deutsch, volume I : 1775–1776, Cassel, etc. 1962, pp. 532 et suiv., traduit de la version allemande empruntée à l'avant-propos de *NMA I/1/1/3* (voir note 1), p. X.

⁴ *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen* [note 3], vol. III : 1780–1786, Cassel, etc., 1963, p. 101.

⁵ Walter Senn « Beiträge zur Mozartforschung. Das angebliche Fugenverbot des Fürsterzbischofs von Salzburg Hieronimus Graf Colloredo. Chorordnung für den Dom zu Salzburg im 18. Jahrhundert. Zur *Missa longa* KV 262 (246a) von W. A. Mozart », in : *Acta musicologica* XLVIII (1976), pp. 205–227, ici p. 206.

⁶ Voir l'article de Walter Senn évoqué dans la note précédente.

Georg Zechner (1716–1778), organiste et compositeur attaché à l'abbaye bénédictine de Göttweig en Basse-Autriche à qui l'on doit le premier exemple connu d'utilisation de l'orgue en solo dans une messe avec orchestre (1737), a utilisé l'orgue de manière concertante dans tous les mouvements d'une messe écrite vraisemblablement en 1761⁷.

Nous savons que la messe KV 259 fut exécutée en 1778 lors d'une festivité, à vrai dire, avec un autre *Kyrie*, ce qui n'est pas sans manquer d'intérêt pour les conceptions de l'époque. Lorsque le prince-archevêque intronisa son cousin comme archevêque d'Olmütz, Leopold Mozart était responsable de la musique en tant que maître de chapelle de service : « je choisis » écrit-il le 28 mai 1778 à son fils et à son épouse alors à Paris « la messe avec le solo d'orgue de Wolfgang, mais avec le *Kyrie* de la messe Spaur [KV 258] ».⁸ L'orchestre fut peut-être renforcé par deux hautbois à cette occasion (voir plus haut ainsi que dans l'apparat critique). Dans le cas de la messe en ut majeur KV 258 dont le manuscrit autographe ne comporte également pas de parties de hautbois, il existe d'ailleurs des parties de hautbois écrites (par la suite ?) de la main de Mozart dans un jeu de parties provenant de Salzbourg et passé ensuite à Augsbourg (le reste du matériel écrit par un copiste professionnel contient en partie des corrections de Mozart et de son père). Les hautbois y sont notés un son plus haut en ré majeur, comme dans le jeu de parties du KV 259 (sans inscriptions de Mozart) rédigé dans son entier par un copiste salzbourgeois qui participa également à la rédaction du matériel d'exécution du KV 258. Ce texte constitue la plus ancienne source connue des parties de hautbois de notre édition. Cette pratique de notation laisse à entendre que l'orgue de la cathédrale de Salzbourg était accordé traditionnellement dans le diapason haut du chœur. À l'époque de Mozart, les quatre tribunes d'orgue situées à chacun des puissants piliers d'angle de la coupole octogonale et enlevées au XIX^e siècle étaient utilisées. Un cinquième ensemble, le chœur de ripieno, était placé non loin du maître-autel. L'existence de parties de concerto et de ripieno dans les copies manuscrites de Salzbourg concorde avec cette disposition spatiale séparée (voir apparat critique I).

Pratique de l'exécution

Mozart a repris les premiers mots du *Gloria* dans sa musique alors qu'il laisse au célébrant l'intonation du *Credo* suivant le vieil usage liturgique, le traitement polyphonique du texte commençant donc sur les paroles « patrem omnipotentem ». L'éditeur propose pour la Messe avec solo d'orgue l'intonation du *Credo III* (voir, par ex., *Graduale triplex*, Paris-Tournai, 1979, p. 774) :



Un basson peut être ajouté à la distribution de la partie de basse instrumentale aux instruments à cordes graves (avec orgue). Suivant la tradition en vigueur à Salzbourg jusque dans la seconde moitié du XIX^e siècle et valable aussi pour les messes de Mozart, les parties vocales d'alto, de ténor et de basse sont doublées par les trombones dans les tutti. Il ressort des parties de trombones conservées dans le jeu de parties de Salzbourg que ces derniers accompagnaient aussi les passages piano des tutti vocaux (mais pas les parties de solo vocal). Leopold Mozart dépeint son enthousiasme lors de l'exécution de la *Hieronymusmesse* de Michael Haydn mentionnée plus haut en parlant

de l'effet « majestueux » résultant, entre autres, du renforcement des parties d'alto par les trombones alto dans les tutti (lettre du premier novembre 1777 à son fils à Mannheim).⁹ Dans le manuscrit autographe de la Messe en ut majeur KV 257, l'intervention et la non-intervention des trombones est d'ailleurs indiquée de la main du compositeur. Des trombones étroitement mesurés seront les plus propres au son bien plus doux de cet instrument à l'époque de Mozart. Ils ne doivent en aucun cas dominer.

L'éditeur remercie le département de musique de la Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, pour avoir permis la consultation du manuscrit autographe du KV 259 qui a permis de clarifier certains points de détails de phrasé et d'articulation contestables.

Leipzig, février 2002
Traduction : Jean Paul Ménière

Wolfgang Gersthofer

⁷ Johann Georg Zechner, *Große Orgelsolomesse*, première édition réalisée par Friedrich W. Riedel, Stuttgart, 2001 (CV 40.682).

⁸ Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen* [note 3], vol. II : 1777–1779, Cassel, etc., 1962, p. 362.

⁹ Op. cit., p. 96.

Missa in C

KV 259 • Orgelsolomesse

Kyrie

Wolfgang Amadeus Mozart

1756–1791

Andante

Oboe I
*ad libitum**

Oboe II
*ad libitum**

Clarino I, II
in Do / C

Timpani in
Do-Sol / c-G

Violino I

Violino II

Soprano

Alto
Trombone alto

Tenore
Trombone tenore

Basso
Trombone basso

Bassi
ed Organo

Solo

4 - 6 6 -
2 - 5 -

*Oboen nicht im Autograph enthalten (s. den Kritischen Bericht) /
The oboes do not appear in the autograph (see the Critical Report)

Aufführungsdauer / Duration: ca. 15 min.

© 2002 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.628

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
All Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Urtext
herausgegeben von / edited by
Wolfgang Gersthofer

4

tr

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

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

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

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

6 - 6 4 5 3

7

p

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

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

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

Solo
e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

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

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

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

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

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

6 6 6 5 6 5 4 # 6 - 7 6 6 b7 - b6 7 # 8 4 6 - 6 - 6 7

Solo Ky - ri - e, *Solo* Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son. *Tutti* Ky - ri - e.

Solo Ky - ri - e, *Solo* Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son. *Tutti* Ky - ri - e.

Solo Ky - ri - e, *Solo* Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son. *Tutti* Ky - ri - e.

Tutti Ky - ri - e, *Solo* Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son. *Tutti* Ky - ri - e.

Tutti Ky - ri - e, *Solo* Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son. *Tutti* Ky - ri - e.

tasto solo

17

p *f*

p *f*

Solo Tutti

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

Solo Tutti

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

Solo Tutti

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

Solo Tutti

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

tasto solo

20

p *f*

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

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

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

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

4 - 6 6 - 6 6 5 4 6 6
2 - 5 - 4 3 2 6 b3

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

6 3 - #3 6 6 7 # [b5] 7 6 4 3 6 - 6 - 7 6 6 -

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

b7 - 4 6 7 6 - 6 - 7 6 - 6 - b7 - 4 6 7 4 3 4 3

Gloria

Allegro

Tutti

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. Et in ter - ra pax, pax ho - mi - ni - bus

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

6 4 6 6 4 - 6

tr

tr

p *f*

Solo **Tutti**

bo - nae vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. Gra - ti - as

bo - nae vo - lun - ta - tis. Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as

bo - nae vo - lun - ta - tis. Gra - ti - as

bo - nae vo - lun - ta - tis. Gra - ti - as

Solo **Tutti**

6 5 6 4 3 *p* 7 # 7 #3 47 *f* 6 5

16

22

p *f*

f

Tutti

Solo

Tutti

Tutti

Tutti

Tutti

Tutti

Tutti

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

mnipot-ens.

Do-mi-ne

De-us,

ge-ni-te.

Chri-ste.

A-gnus

A-gnus

A-gnus

A-gnus

A-gnus

A-gnus

De-i,

De-i,

De-i,

De-i,

De-i,

De-i,

Fi-li-us

Fi-li-us

Fi-li-us

Fi-li-us

Fi-li-us

Fi-li-us

Pa-tris.

Pa-tris.

Pa-tris.

Pa-tris.

Pa-tris.

Pa-tris.

Qui tol-lis

Qui tol-lis

Qui tol-lis

Qui tol-lis

Qui tol-lis

Qui tol-lis

pec-ca-ta,

pec-ca-ta,

pec-ca-ta,

pec-ca-ta,

pec-ca-ta,

pec-ca-ta,

Qui tol-lis

Qui tol-lis

Qui tol-lis

Qui tol-lis

Qui tol-lis

Qui tol-lis

pec-ca-ta mun-di,

pec-ca-ta mun-di,

pec-ca-ta mun-di,

pec-ca-ta mun-di,

pec-ca-ta mun-di,

pec-ca-ta mun-di,

pec-ca-ta mun-di,

pec-ca-ta mun-di,

pec-ca-ta mun-di,

pec-ca-ta mun-di,

mi-se-re

mi-se-re

mi-se-re

mi-se-re

mi-se-re

mi-se-re

mi-se-re

mi-se-re

mi-se-re

mi-se-re

re-re

re-re

re-re

re-re

re-re

re-re

re-re

re-re

re-re

re-re

no-

no-

no-

no-

no-

no-

no-

no-

no-

no-

Piano accompaniment for measures 41-46. The right hand features a melodic line with dynamics *fp*, *f*, and *tr*. The left hand provides harmonic support with dynamics *fp* and *f*.

Vocal and piano accompaniment for measures 41-46. The vocal line includes lyrics: "bis. Qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe". Dynamics include *f*, *p*, and *tr*. The piano accompaniment continues with dynamics *f* and *p*.

Piano accompaniment for measures 47-52. The right hand features a melodic line with dynamics *fp*, *f*, and *tr*. The left hand provides harmonic support with dynamics *fp* and *f*.

Vocal and piano accompaniment for measures 47-52. The vocal line includes lyrics: "de - pre - ca - ti - o - nem no - stram. Qui se - des ad dex - teram, ad dex - teram". Dynamics include *f* and *tr*. The piano accompaniment continues with dynamics *f* and *tr*.

53

p

p

tr

p

f

p

p

f

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

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

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

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

p

p

f

f

Solo

7 6 b7

p

p

Solo

Solo

Je - su,

Quo - ni - am tu so - lus, tu so - lus San - ctus. Tu so - lus Al - tis - si - mus,

Quo - ni - am tu so - lus, tu so - lus Do - mi - nus. Je - su,

7 # 47 b7 6

tr *f*
tr *f*
tr *f*
tr *f*
tr *f*
tr *f*

Je - su Chri-ste. Cum San - cto Spi - ri-tu, in glo - ri-a De-i Pa-tris. A - men,
Tutti

Je - su Chri-ste. Cum San - cto Spi - ri-tu, in glo - ri-a De-i Pa-tris. A - men,
Tutti

Je - su Chri-ste. Cum San - cto Spi - ri-tu, in glo - ri-a De-i Pa-tris. A - men,
Solo Tutti

Je - su Chri-ste. Cum San - cto Spi - ri-tu, in glo - ri-a De-i Pa-tris. A - men,
Tutti

6 5 6 4 5 3 6 6

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.

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

Credo*

Allegro

The musical score is written in common time (C) and consists of several parts:

- Violin I and II:** The top two staves, both in treble clef, featuring melodic lines.
- Viola and Cello:** The next two staves, both in bass clef, providing harmonic support.
- Piano:** A grand staff with two staves (treble and bass clef) containing a complex accompaniment with many sixteenth notes.
- Vocal Parts:** Four staves for voices, each with lyrics. The lyrics are: "Pa - trem o - mni - pot - en - tem, fa - cto - rem cae - li et ter - rae, vi - si -".

The vocal parts are marked "Tutti". The piano part includes fingering numbers: 6, 5, 6, 7, 7, 7.

* Zu Beginn des Credo ist eine Intonation zu singen (s. den Vorschlag des Herausgebers auf S. IV) / An intonation should be sung to begin the Credo (see editor's suggestion, p. VI).

4

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

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

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

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

6 5 6 5 6 4 2 6

7

Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre

Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre

Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre

Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre

4 2 6 4 2 6 3 6 [4] 6 6 4 5 6 5

Musical notation for measures 10-12, including vocal staves and piano accompaniment.

Piano accompaniment for measures 10-12.

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

6 7 6 5 5 b3 6 5

Musical notation for measures 13-15, including vocal staves and piano accompaniment.

Piano accompaniment for measures 13-15.

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

b 6 b - # b 6 7 # 6 # 5 #

Ge - nitum, non fa - ctum, con - sub-stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem
 Ge - nitum, non fa - ctum, con - sub-stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem
 Ge - nitum, non fa - ctum, con - sub-stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem
 Ge - nitum, non fa - ctum, con - sub-stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem

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

o-mni-a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos ho - mi-nes, et pro - pter no - stram sa -
 o-mni-a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos ho - mi-nes, et pro - pter no - stram sa -
 o-mni-a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos ho - mi-nes, et pro - pter no - stram sa -
 o-mni-a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos ho - mi-nes, et pro - pter no - stram sa -

6 7 7 7 6 6 7 7 4# 4# 4# 7 6 6 7 7

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

46 — 7 6 6 — 7 6 6 — 6 — 7 —

p
p
p
 Solo
 Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto ex Ma-ri-a
 Solo
 Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto ex Ma-ri-a
 Solo
 Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto ex Ma-ri-a
 Solo
 Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto ex Ma-ri-a

b7 — 6 — 5 4 — 6 5 — 7 — 5 4 — 6

Measures 44-47: Piano accompaniment in the upper system and vocal lines in the lower system. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal lines are in a homophonic setting.

Measures 44-47: Piano accompaniment for the vocal lines, showing the left and right hand parts.

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

Measures 44-47: Figured bass notation for the piano accompaniment, including figures such as 6 7 7 7 and 6 5 3.

Measures 48-51: Piano accompaniment in the upper system and vocal lines in the lower system. The piano part continues with a similar rhythmic pattern.

Measures 48-51: Piano accompaniment for the vocal lines, showing the left and right hand parts.

scen - dit in cae - lum: se - det ad dexteram Pa - tris. Et i - terum ven - tu - rus est cum
 scen - dit in cae - lum: se - det ad dexteram Pa - tris. Et i - terum ven - tu - rus est cum
 scen - dit in cae - lum: se - det ad dexteram Pa - tris. Et i - terum ven - tu - rus est cum
 scen - dit in cae - lum: se - det ad dexteram Pa - tris. Et i - terum ven - tu - rus est cum

Measures 48-51: Figured bass notation for the piano accompaniment, including figures such as 6 6 7 #, 6 4 #, 7 #, 4 6, 6 4 #3, and 6.

First system of musical notation, including vocal staves and piano accompaniment. Dynamics include *p* and *f*.

Second system of musical notation, including piano accompaniment. Dynamics include *p* and *f*.

Vocal staves with lyrics for the third system. Lyrics: glo - ri-a, ju-di - ca - re vi - vos et mor - tu - os: cu - jus re - gni non e - rit fi -

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

Fourth system of musical notation, including piano accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

Fifth system of musical notation, including piano accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

Vocal staves with lyrics for the sixth system. Lyrics: nis, non, non, non e-rit fi - nis. Et in Spi - ritum San - ctum, Do - minum, Solo

5 3 #7 6 6 4 3 #6 5 b4 - 5 -

p
p

f p
f p
f p

et_ vi - vi - fi - can - tem.

Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul

Solo

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

et_ vi - vi - fi - can - tem.

Qui cum Pa - tre et Fi - li - o,

Solo

b7

9 8 -
b4 3 -

b5 -
3 3

6 5
4 3

7
#

b7
#3

f

f p
f
f

ad - o - ra - tur.

Tutti

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

Tutti

et con - glo - ri - fi - ca - tur.

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

Tutti

et con - glo - ri - fi - ca - tur.

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

Tutti

qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas.

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

Tutti

5 - 7
3 3 4

6 5
4 4

7

6

6

6

5

4

4

2

6

6

5

4

4

2

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

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

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

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

6 6 4 6 6 7 6 5 6 5 3

p in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum. *f* Et ex - spe - cto re - surre - cti - o - nem

p in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum. *f* Et ex - spe - cto re - surre - cti - o - nem

p in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum. *f* Et ex - spe - cto re - surre - cti - o - nem

p in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum. *f* Et ex - spe - cto re - surre - cti - o - nem

p in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum. *f* Et ex - spe - cto re - surre - cti - o - nem

b3 6 b3 5 5 6 4 6

Sanctus

Adagio maestoso

The musical score is arranged in a system with seven staves. The top two staves are for the piano accompaniment, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The next three staves are for vocal parts: Soprano (treble clef), Alto (treble clef), and Bass (bass clef). The bottom staff is for the basso continuo (bass clef). The tempo is marked 'Adagio maestoso'. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The lyrics are 'San - ctus, San - ctus, San - ctus'. The piano part includes trills (tr) and a large watermark 'CANTUS'. The vocal parts are marked 'Tutti'. The basso continuo part includes figured bass notation: 7, 7, and [6 b5].

Allegro

5

Musical score for measures 5-9. It features a piano accompaniment with a busy right hand and a more active left hand. The vocal staves are empty for these measures.

Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li,
 Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li,
 Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li,
 Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li,

6 4 - b6 4 5 6

10

Musical score for measures 10-14. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The vocal staves are empty for these measures.

cae - li et ter - ra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a
 cae - li et ter - ra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a
 cae - li et ter - ra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a
 cae - li et ter - ra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a

6 6 6 4 5 3 6 5 -

tu - a. O - san - na, o - san - na, o - san - na in ex - cel - sis. O -

tu - a. O - san - na, o - san - na, o - san - na in ex - cel - sis. O -

tu - a. O - san - na, o - san - na, o - san - na in ex - cel - sis. O -

tu - a. O - san - na in - sis. O -

tu - a. O - san - na in - sis. senza Organo

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

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

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

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

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

coll' Organo

f #5 6 6 4 3 5
3 5 3

p *f* *f* *p* *f* *f* *f*
 O - san - na, o - san - na in ex - cel - sis. O - san - na, o - san - na
 O - san - na, o - san - na, o - san - na
 O - san - na, o - san - na in ex - cel - sis. - sa - na
 O - san - na, o - san - na in ex - cel - sis. *coll' Organo* o - san - na
senza Organo *coll' Organo*

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

f # 5 6 6
 3 - 5

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

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

4 3 8 8 8 8 6 5 # 6 5 - 4 3

Benedictus

Allegro vivace

Violino I

Violino II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo

Bassi

Solo

p

8

Solo

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

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

Solo

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

Solo

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

tr *3* *tr* *3* *tr* *3*

14

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. Be - ne - di - ctus qui

19

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

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

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

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 -
 di - ctus qui ve - - nit, qui ve - - - nit, qui ve - nit, qui
 di - ctus qui ve - - nit, qui ve - - - nit, qui ve - nit, qui
 di - ctus qui ve - - nit, qui ve - - - nit, qui ve - nit, qui

fp *tr* *Pedale* *fp*

ne - di - ctus, be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus
 ve - nit in_ no - mi - ne Do - mini. Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus
 ve - nit in_ no - mi - ne Do - mini. Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus
 ve - nit in_ no - mi - ne Do - mini. Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus

fp

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

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

qui ve - nit in no -

qui ve - nit in no -

qui ve - nit in no -

qui ve - nit in no -

qui ve - nit in no -

Pedale

- mi - ne Do - mi -

- mi - ne Do - mi -

- mi - ne Do - mi -

- mi - ne Do - mi -

3 3

Osanna

62

Oboe I *f* *p*

Oboe II *f* *p*

Clarino I, II in Do / C *f* a 2

Timpani in Do-Sol / c-G *f*

Violino I *f* *p*

Violino II *f* *p*

Soprano *p*
ni. O - san - na in ex - cel - sis. O - san - na in ex - cel - sis. O -

Alto *p*
ni. - san - na in ex - cel - sis. O - san - na in ex - cel - sis. O -

Tenore *Tutti* *p*
ni. O - san - na in ex - cel - sis. O - san - na in ex - cel - sis. O -

Basso *Tutti* *p*
ni. O - san - na in ex - cel - sis. O - san - na in ex - cel - sis. O -

Organo

Bassi *f* *p*
Organo e Bassi senza Organo

8 6 5 4 3 2 1 8 6 5 4 3 2 1 8 6 5 4 3 2 1

68

Musical notation for the first system, including vocal staves and piano accompaniment. The piano part features a melodic line with a forte (*f*) dynamic marking.

Musical notation for the second system, including vocal staves and piano accompaniment. The piano part continues with a melodic line and a forte (*f*) dynamic marking.

Musical notation for the third system, including vocal staves and piano accompaniment. The piano part continues with a melodic line and a forte (*f*) dynamic marking.

Musical notation for the fourth system, including vocal staves and piano accompaniment. The piano part continues with a melodic line and a forte (*f*) dynamic marking.

Musical notation for the fifth system, including vocal staves and piano accompaniment. The piano part continues with a melodic line and a forte (*f*) dynamic marking.

san - na, o - san - na, o - san - na, o - san - na

Musical notation for the sixth system, including vocal staves and piano accompaniment. The piano part continues with a melodic line and a forte (*f*) dynamic marking.

san - na, o - san - na, o - san - na in_____

Musical notation for the seventh system, including vocal staves and piano accompaniment. The piano part continues with a melodic line and a forte (*f*) dynamic marking.

san - na, o - san - na, o - san - na

Musical notation for the eighth system, including vocal staves and piano accompaniment. The piano part continues with a melodic line and a forte (*f*) dynamic marking.

san - na, o - san - na, o - san - - - -

coll' Organo

Musical notation for the ninth system, including vocal staves and piano accompaniment. The piano part continues with a melodic line and a forte (*f*) dynamic marking.

6 5 #5 6 6
5 3 3 - 5

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

4 3 - 8 8 8 8 4 6 6 6 4 15 - 4 3

Agnus Dei

Adagio

Oboe I

Oboe II

Clarino I, II in Do / C

Timpani in Do-Sol / c-G

Violino I

Violino II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Bassi ed Organo

p *pizz.* *f* *p* *simile* *f* *tr.* *f* *Solo pizz.* *f*

4

p *f* *p* *f* *Solo*

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

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

7

Musical score for measures 7-9. It features two staves for strings with dynamics *f* and *p*. A piano accompaniment with trills and *f*/*p* dynamics. A vocal line starting with "mi - se - re - re," marked *Tutti* and *p*. Below the vocal line are chord diagrams: 6, 6, 6, b6, 6, 6, 6, 6, 6.

10

Musical score for measures 10-13. It includes piano accompaniment with *f* and *p* dynamics. A vocal line with lyrics: "no - bis. no - bis. no - bis. no - bis." and "A - - gnus De - i, qui". The section is marked *Solo*. Below the vocal line are chord diagrams: #4, - #3, 5, 7, 5, 6, 6, 4, 5 #, 7 #, b6, 7, 5, [-], [-].

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

Tutti *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

tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re, mi - se - re - re,

b - 6 6 4 #5 - 6 6 4 2 0 6 4 2

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

mi - se - re - re no - bis. A - gnus De - i, qui tol - lis pec -
 mi - se - re - re no - bis. A - gnus De - i, qui tol - lis pec -
 mi - se - re - re no - bis. A - gnus De - i, qui tol - lis pec -
 no - bis, mi - se - re - re no - bis. A - gnus De - i, qui tol - lis pec -

[7] b7 - 5 3 4 - b7 5 - b7 5 -

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

6 5 - 6 6 5 *tasto solo*

24 Allegro

Oboi
 Clarini
 Timpani
 Solo coll' arco
 do - na no - bis, no - bis pa - cem, do - - na
 do - - na
 do - - na
 do - - na
 do - - na
 Tutti *f*
 Solo coll' arco
tasto solo

no - bis pa-cem, do - na no - bis, no - bis pa - cem, do - - na
 no - bis pa-cem, do - na
 no - bis pa-cem, do - a
 no - bis pa-cem, Solo *p* do - - na Tutti

6 - 6 - 7
 | 5 -] 4 - 3

tasto solo

5 5

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

tr

tr

6 7 - 6 5 -
 4 3 -

7 # 7 3 #

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

p simile

7/3 6 1 6 - 5 - 7 7

4 - 3 - #

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

f

7 # 7 7 6 - 6 - 5 -

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

6 6 4 - 3 - 6 5

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

6 4 - 3 -

tasto solo

7

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Die Neuausgabe der *Orgelsolomesse* basiert wesentlich auf der autographen Partitur (**A**). Für die dort nicht überlieferten Oboenstimmen (und zu Vergleichszwecken mit der Hauptquelle) wurde ein Stimmensatz eines Salzburger Kopisten herangezogen.

1. Autographe Partitur (Sigle: **A**)

Das Autograph der Messe KV 259 ist, zusammen mit jenen von KV 257 und KV 258, in einem querformatigen Bändchen (ca. 21,5 x 16,5 cm) enthalten, das die Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, unter der Signatur *Mus. ms. autogr. Mozart K 258, 259, 257* verwahrt und das den Außentitel „W. A. MOZART. / III MISSAE. / AUTOGRAPH.“ trägt.

Unsere Messe ist auf 24 + 2 Blättern notiert, Blattzählung mit Bleistift (Leopold Mozart): 1–24; zwischen Blatt 14^v und 15^r befinden sich zwei unfoliierte Blätter, die – auf drei Seiten – eine (durchgestrichene) erste Fassung des *Sanctus* bringen. Das *Kyrie* umfasst Blatt 1^r bis 3^v, das *Gloria* Blatt 4^r bis 7^v, *Credo* Blatt 8^r bis 14^v, *Sanctus* (endgültige Fassung) Blatt 15^r bis 17^v, *Benedictus* Blatt 17^r bis 20^r, *Agnus Dei* Blatt 20^v bis 24^v.

Die 10zeilig rastrierten, mit brauner bis dunkelbrauner Tinte geschriebenen Blätter lassen in der Regel ein System leer (gesehen von den Satzüberschriften, die manchmal gelegentlich Tempobezeichnungen im 1. System zeigen); im letzten Drittel des Blattes 19^v verbleibt ein System für die Clarini – die erste Notenzeile, von Blatt 19^v bis 22^v sind zusätzlich 2. und 10. Systeme freigelassen.

1. Seite: Überschrift // *Kyrie* rechts oben von Leopold Mozart. // *Gloria* von Leo Wolf: Mozart. / S. 1776. // *Credo* „Ganz reines, authentische, aus „1776“ verbleibende Schief darunter von anderer Hand „Decemb“ wieder darunter der von Nissen stammende Zusatz // *Sanctus* / Handschrift“. In der Mitte des rechten Blattes steht „№ 111“, die Nummer des Gleissner-Verzeichnisses, in einem Kästchen, die Zahl „20“, die Nummer des Druckes André-Verzeichnisses.

Partituranordnung und Stimmenbezeichnungen (wir fügen in eckigen Klammern die originale Schlüsselung bei, sofern sie nicht für die Ausgabe übernommen ist) in der Regel wie folgt (die Violinen auf 2 Systemen, Clarini in einem System mit doppeltem Schlüsselvorsatz): „Violini, 2 Clarini, Tympani, Canto [C₁-Schlüssel], Alto [C₃-Schlüssel], Tenore [C₄-Schlüssel], Basso, Organo e Bassi“ (*Gloria*, *Credo* und *Sanctus* nur „Organo“); für den ersten Teil des *Benedictus* (Blatt 17^r bis vor das letzte Drittel von 19^v): „Violini, Canto [C₁-Schlüssel], Alto [C₃-Schlüssel], Tenore [C₄-Schlüssel], Basso, Organo solo [2 Systeme, rechte Hand C₁-Schlüssel, Bassi“; ab dem letzten Drittel von Blatt 19^v (s. o.), d. h. ab T. 62: „2 Clarini [Violini Canto, Alto, Tenore, Basso], Organo e Bassi, Tympani“; für den ersten Teil des *Agnus Dei* (Blatt 20^v bis 22^r): „Violini, Canto, Alto, Tenore, Basso, Organo e Bassi“.

Das Autograph enthält weder Oboenstimmen noch einen Hinweis auf die Mitwirkung von (mit den drei unteren Chorstimmen colla parte zu führenden) Posaunen.

A ist sehr sorgfältig, korrekt und nur selten etwas flüchtiger notiert. Vereinzelt sind Noten durch Überschreiben oder über Wischflecken korrigiert.

2. Stimmensatz eines Salzburger Kopisten (Sigle: **B**)

Der im Archiv des Domchores zu Salzburg (keine neuere Signatur) aufbewahrte Stimmensatz wurde vor/um 1785 in Salzburg geschrieben. Er umfasst 28 Stimmen, die alle vom selben Salzburger Kopisten verfertigt wurden, einschließlich der in **A** nicht enthaltenen Oboen, „deren Authentizität nicht feststeht, aber möglich ist“²:

„Battutta“ [Battuta, die Stimme für den Taktschlagenden], 4 Blatt; „Organo“, 5 Blatt; „Organo Rip: no“, 3 Blatt; „Canto Conc: to“, „Canto Rip: no“ (2 Exemplare); „Alto Conc: to“, „Alto Rip: no“ (2 Exemplare); „Tenore Conc: to“, „Tenore Rip: no“ (2 Exemplare); „Basso Conc: to“, „Basso Rip: no“ (2 Exemplare), alle Gesangsstimmen jeweils 4 Blatt; „Violino 1: mo“ (2 Exemplare), 5 Blatt; „Violino 2: do“ (2 Exemplare), 5 Blatt; „Violoncello“ (von ursprünglicher Hand: „Fagotto“ darunter erkennbar), 4 Blatt; „Trombone 1: mo“, 3 Blatt; „Trombone 2: do“, 3 Blatt; „Trombone 3: o“, 3 Blatt; „Clarino 1: mo in C“, 2 Blatt; „Clarino 2: do in C“, 2 Blatt; „Tympani“, 2 Blatt; „Oboe 1: mo in B“, 5 Blatt; „Oboe 2: do in B“ [die Oboenstimmen sind eine Ton höher, also in D-Dur, notiert; vgl. Vorwort], 3 Blatt. Insgesamt 105 Blatt mit 194 beschriebenen Seiten (11 Leerseiten); Hochformat, beschnitten: 21,7–21,9 x 29,6–30,0 cm, jeweils 10 Notenzeilen.

Die getrennte Aufstellung von Solo- und Chorensembles im Raum des Salzburger Domchor (vgl. Vorwort) spiegelt sich in der Differenzierung des Stimmmaterials. Die Aufgestimmten für die Vokalsolisten (Canto Concerto etc.) enthalten den gesamten Notentext. Dies gilt ebenfalls für die Ripieno-Stimmen, die für die Chorsänger bestimmt sind, bringen nur die in der Partitur mit „Tutti“ bezeichneten Passagen; ihnen ist eine zweite Orgel (Organo Concerto) zugewiesen. Entsprechend wäre die Hauptorgelstimme (im Stimmensatz „Organo“), die auch einzig die solistischen Partien des *Benedictus* aufweist, eigentlich mit „Organo concerto“ zu betiteln. (Die Direktionsstimme „Battutta“ enthält den kompletten Notentext der instrumentalen Basslinie, sie ist durchgängig beziffert, bis auf den Orgelsoloabschnitt des *Benedictus*, wo sie nur den „nackten“ Bassverlauf präsentiert.)

In allen Stimmen fehlen die Takte 30–33 und 48–61 des *Benedictus*. Unserem Salzburger Kopisten muss daher eine Abschrift, in die diese Kürzungen bereits eingezeichnet waren, als Vorlage gedient haben, nicht das Autograph. Es kann nicht sicher entschieden werden, ob diese Streichungen von Mozarts Hand herrühren. Spätere Quellen bieten sowohl die ungekürzte als auch die gekürzte *Benedictus*-Version. Entsprechendes gilt für die „problematischen“ Oboenstimmen (es gibt Abschriften mit und ohne diese Instrumente). Ob die Oboen für KV 259 tatsächlich von Mozart hinzukomponiert worden sind (wie sich das für andere Messen nachweisen lässt), ist „nicht völlig geklärt“.³ Immerhin scheint Ludwig Ritter von Köchel, als er 1860 bei Julius André in Frankfurt a. Main das Autograph von KV 259 besichtigte, authentisch anmutende Stimmen für die Oboen gefunden zu haben, führt die Erstaufgabe des Köchel-Verzeichnisses doch für die Besetzung der Messe „2 Oboen“ – unter Bezug auf das Autograph (denn es wird keine andere Quelle angegeben) – auf.

¹ Alan Tyson hält es jedoch für möglich, dass dieser Zusatz von Wolfgang Amadeus Mozarts Hand herrührt, vgl. das Vorwort.

² Walter Senn, Kritischer Bericht zu Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I: *Geistliche Gesangswerke*, Werkgruppe 1: *Messen und Requiem*, Abteilung 1: *Messen*, Band 3, Kassel etc. 1981, S. c/46.

³ Ebda., S. c/47.

II. Zur Edition

Die vorliegende Ausgabe folgt weitestgehend den Lesarten des Autographs (**A**) (bis hin zu einigen Bogensetzungen bei Silbenwechseln in den Vokalstimmen). Nur gelegentlich wurden Bögen und Artikulationszeichen – in zweifelsfreien Fällen, in denen eine andere Stimme des Autographs oder eine eindeutige Parallelstelle im Autograph das entsprechende Zeichen enthält – aus **B** übernommen (darüber geben die Einzelanmerkungen Aufschluss). Zur Gänze auf **B** musste sich unsere Ausgabe freilich bei den Oboenstimmen stützen (vgl. oben). Es ist daher nicht unwichtig, sich zu vergegenwärtigen, dass dem Partiturnotentext, wie er in unserer Ausgabe erscheint, die Kombination zweier verschiedener Quellen zugrundeliegt: die beiden oberen Systeme mit den Oboen gehen auf **B**, die restlichen Systeme auf **A** zurück. Sich daraus ergebende Divergenzen etwa zwischen Oboen- und Violinenstimmen wurden keineswegs immer bereinigt, beispielsweise blieben in T. 5/6 des *Kyrie* oder in T. 24 des *Sanctus* unterschiedliche Bogensetzungen stehen (in letzterem Falle gleich die *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) an, in ersterem nicht). Grundsätzlich angeglichen wurden allerdings die Vorschläge, denn hier folgt die Ausgabe strikt – für alle Stimmen – der im Autograph geübten Praxis: Mozart schreibt die langen Vorschläge (Achtelvorschläge) immer mit Bogen zur Hauptnote, die kurzen jedoch stets ohne (der Stimmensatz hingegen notiert alle Vorschläge – in den Oboen-, Violin- wie Gesangsstimmen – grundsätzlich ohne Bogen).

Auch in der Generalbassbezeichnung schließt sich die Ausgabe sehr eng an **A** an. Auf die sinngemäße Ergänzung von 3er-Ziffern, Verlängerungsstrichen (bzw. auch die Unterdrückung von 3er-Ziffern) oder dergleichen wurde im Allgemeinen verzichtet. Auch werden Bezifferungsunterschiede zwischen Orgelstimme aus **B** nur dann in den Einzelanmerkungen nachgewiesen, wenn sie sozusagen reale musikalisch-hörbare Auswirkungen hätten, also über rein schriftliche hinausgehen (wenn z. B. eine Quelle an einer Stelle nur ein #, die andere ein # mit nachfolgender Ziffer aufweist, wird dies nicht in den Einzelanmerkungen festgehalten).

Die Setzung der Orgelparts im *Benedictus* ausschließlich im Orgelparts im *Benedictus* bezüglich der Divergenzen im Stimmensatz in den Einzelanmerkungen abgesehen, die keine musikalische Relevanz besitzen. Dynamische Anmerkungen wurden nur sehr sparsam von **B** übernommen. Denn nicht selten implizieren Tutti-Bezeichnungen in den Vokalstimmen schon eine entsprechende Dynamik, was in Verbindung mit gleichzeitigen dynamischen Angaben der Instrumentalstimmen evident wird (vgl. z. B. *Kyrie* T. 9 und 11).

Nicht immer lassen sich in unseren Quellen Keile und Punkte klar voneinander unterscheiden (siehe z. B. in **A** den Beginn des *Agnus Dei* in den 2. Violinen oder T. 16 des gleichen Satzes in **B**, 1. Violinen).⁴ Unter Umständen musste hier nach Kontext bzw. Sinnzusammenhängen entschieden werden. Diese Frage kann aus Gründen eines vertretbaren Umfangs in den Einzelanmerkungen nicht systematisch erfasst, sondern nur gelegentlich gestreift werden. Eine Besonderheit in der Mozartschen Continuo-Bezeichnung stellt die Verwendung von Strichen (resp. Punkten) in der Bedeutung von „tasto solo“ bzw. als Ersatz für die Ziffer „1“ dar⁵, vgl. z. B. *Kyrie* T. 16. An solchen Stellen herrscht meist Unisono-Setzweise, daher auch die Verbindung der besagten Zeichen mit einer Folge von „8“-Ziffern im *Sanctus*, T. 35. In unserer Ausgabe wurde auf jene, z. T. leicht als Staccatokeile misszuverstehende Zeichen verzichtet (da zudem der Uni-

sono-Kontext unschwer ersichtlich ist bzw. teils ohnehin noch eine Tasto-solo-Kennzeichnung gegeben ist), die Einzelanmerkungen klären hierüber auf. Belassen wurden die Keile jedoch bei den mehrfach im *Credo* auftauchenden halbtaktigen Unisono-Überbrückungsfiguren: T. 5, 13, 57, 66 (eine fünfte, in diese Reihe gehörende Stelle, T. 73, weist keinerlei Striche in der Bassstimme auf). Strenggenommen würde die Bezifferung einer dieser Stellen mit einem # (T. 13) eine Tasto-solo-Bedeutung ausschließen und daher für den speziellen Fall ein reales Staccato nahelegen (darauf deuten wiederum für die Takte 5 und 57 die Striche in der Vc-Stimme von **B**, in welcher ja eine Tasto-solo-Anzeige nicht am Platze wäre). Indes besteht die Möglichkeit einer Doppelbedeutung der Zeichen – im Sinne eines Staccato- sowie Tasto-solo-Hinweises – grundsätzlich durchaus.

In den nachfolgenden Einzelanmerkungen werden Korrekturen in **B** nicht sowie Zusätze von späterer Hand in **B** nicht komplett nachgewiesen. Ebenso sind Differenzen zwischen den Mehrfachexemplaren (Violinen, Singstimmen) innerhalb von **B** nicht sämtlich berücksichtigt worden.

Alle Ergänzungen des Herausgebers gegenüber der Quelle **A** – auch solche, die nach Parallelstellen erfolgen – werden nach Möglichkeit in der Ausgabe direkt diakritisch gekennzeichnet; die einzige Ausnahme bilden eine Reihe weniger Ergänzungen von Bögen und Artikulationszeichen (auch *colla*), die nach **B** erfolgten, aber in den Einzelanmerkungen nachgewiesen wurden. Die diakritische Kennzeichnung beruht auf folgende Weise: Strichung bei Bögen, Kleinstich bei dynamischen und artikulatorischen Bezeichnungen, Kursivsatz bei Beischriften wie *simile* oder *colla*, Klammersetzung bei Generalbassziffern. War eine diakritische Kennzeichnung nicht möglich, erfolgte der Nachweis in den Einzelanmerkungen.

Die Posaunenstimmen aus **B** wurden in den vorliegenden Kritiken nicht eingearbeitet. Da nach barocker und auch für die Aufführung von Mozarts Messen in Salzburg belegter Tradition Posaunen im *Tutti colla parte* mit den vokalen Alt-, Tenor- und Bassstimmen gehen, ist der Notentext der genannten Stimmen in unserer Ausgabe für die Posaunen verbindlich. Das Aufführungsmaterial zur vorliegenden Ausgabe der *Orgel-solomesse* enthält im Harmoniestimmenset eigene Posaunenstimmen in den jeweiligen Schlüsseln (CV 40.628/09). Auf eine Aussetzung der Generalbassstimme wurde in der Partitur unserer Ausgabe verzichtet. Die separate Orgelstimme im Aufführungsmaterial erhält einen Aussetzungsvorschlag von Matthias Siedel (CV 40.628/49).

⁴ Hierzu grundlegend *Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart. Fünf Lösungen einer Preisfrage*. Im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung hrsg. von Hans Albrecht, Kassel etc. 1957.

⁵ Hellmut Federhofer, „Striche in der Bedeutung von „tasto solo“ oder der Ziffer „1“ bei Unisonostellen in Continuo-Stimmen“, in: *Neues Augsburger Mozartbuch = Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben* 62/63 (1962), S. 497–502.

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Batt = Battuta-Stimme (instr. Bassstimme für den Dirigenten) (Quelle **B**), BOrg = instrumentale Bassstimme der vorliegenden Ausgabe, Ctr = Clarino, Ob I/II = Oboi, S = Soprano, T = Tenore, Timp = Timpani, Org = Organo [concerto] (Quelle **B**), Org rip = Organo ripieno (Quelle **B**), Vc = Violoncello (Quelle **B**), VI I/I = Violino I/II, V

Zitierweise: Auf Taktzahl und Stimmenkürzel folgt ggf. die numerische Nennung des/der betreffenden Zeichen(s) (Note oder Pause), dabei werden Vorschlagsnoten mitgezählt, Faulenzer so wie notiert gezählt (z. B. Viertelnote mit doppelt durchstrichnem Hals – Zeichen für vier Sechzehntel also – als ein Zeichen!), Quellensigle **A/B**, Bemerkung.

Kyrie

3	VI II 1–4, 9–12, 13–16	B : Bögen (in einem der beiden Exemplare des Stimmensatzes auch 5–8 mit Bogen)
4	VII 1–2, 3–4 VI I 9–11 VI I/II 12 VIII 1–4, 5–8 Org, Batt 5 Vc, Batt	B : in einem Exemplar ohne Bögen B : Bogen B : ohne Keil B : Bögen B : 5–8 ohne Bezifferung; 9–10, 11–12 ohne Bögen B : <i>forte</i> zu Taktbeginn
5, 6	VI II 1–2, 3–4	B : Bögen
6	S 3–4, 5–6	Bögen nach B ergänzt
7	VIII 14 T 3–4	B : <i>c'</i> A : offensichtlich ursprünglich Bindebogen, dann ausradiert
8	Ob II VII 1–4 VIII 9–10, 11–12 B 4	B : Bogen 7–10; vom Hrsg. angeglichen an VI I B : Bogen B : Bögen B : ohne Keil
9	S 1–2 Org, Batt	B : ohne Bogen B : ohne <i>piano</i> zu Taktbeginn
10	VII 11–14 VIII 9 VIII 9–12 Org, Batt 2	B : Bogen B : <i>forte</i> bereits bei 1. A : Bogen B : Ziffer 6 bereits bei 1.
11	Org rip, Org, Batt 1	B : ohne Keil
12	VIII 7–8, 9–10 S 3–4 A 7 T 1	B : <i>forte</i> erst bei 3 B : ohne Keil B : ohne <i>piano</i> B : ohne <i>forte</i> und <i>piano</i> B : <i>d'</i>
13	B 4 Ob II VII 11–14 T 1	B : ohne Bogen B : Ziffer 6 ohne Erhöhungskreuz
14	VII 11–14 T 1	B : „Tutti“ erst zu Taktbeginn
15	VII 11–14 VIII 11–14 A 2–3 T 1–2	B : 5–6, 7–8 B : 1–2 ohne Bogen; Bögen 5–6, 7–8 B : ohne Bogen B : ohne Bogen
16	VIII 3–6 S 4 Vc 3 BOrg 3–6	B : Bogen B : ohne <i>forte</i> B : <i>forte</i> (erst) bei 7 A : mit Punkten in der Bedeutung von Keilen bzw. tasto-solo-Strichen; vgl. oben, im Abschnitt „II. Zur Edition“
17	Org, Batt 3 VII 11–14 VIII 11–14 Vc Org, Batt VIII 5–8	B : „Tutti“ erst bei 7 B : 1–4 ohne Staccatopunkte; Bögen 9–10, 11–12, 13–14, 15–16 B : ohne Bögen B : <i>piano</i> bei Taktbeginn B : ohne Tasto-solo-Vermerk B : Bogen
18	VII 11–14 Org, Batt 7 Vc, Org, Batt 7–10	B : Bögen 1–2, 3–4; 5 ohne Keil B : „Tutti“ erst 19.1 B : ohne Keile
19, 20	VII 11–14	B : Bögen 1–2, 3–4, 9–10, 11–12; in einem Exemplar auch Bögen 13–14, 15–16
21	VII 11–14	B : in einem Exemplar Bogen 1–4
22	Ob II	B : Bogen 2–4; 8–10: Bogen bereits ab 7; in beiden Fällen vom Hrsg. angeglichen an VI II

VI I 9–10	B : in einem Exemplar ohne Keile; im anderen Bogen von 9–11 oder 12
VI II 10–12	B : Bogen nur 11–12
23 VI II Vc, Org, Batt 1 Batt 6 Org, Batt 7	B : Bogen 3–4 statt 2–3; 4 ohne Keil; 9–12 ein Bogen B : ohne <i>piano</i> B : Ziffer 6 bereits bei 5 B : Ziffer 6 ohne Erhöhungsstrich
24 VI I Batt 2 Vc, Org, Batt 5	B : 9–10 mit Bogen; 11–12, 13–14 ohne Bögen B : Ziffer 6 bereits bei 1 B : ohne Keil
26 VI I	B : Bogen 6–7 statt Keile; 7 ohne <i>forte</i> bzw. in einem Exemplar von späterer Hand zugesetzt
VI II S, A, T, B 2	B : 6 ohne Keil; <i>forte</i> statt bei 7 evtl. bereits bei 6 B : ohne Keil
27 VI II	B : in einem Exemplar <i>piano</i> zu Taktbeginn, wohl von späterer Hand
28 VI I VI II 1 S 3–5 A, T 2 T 5 Batt 6	B : ohne Bögen; <i>forte</i> bereits bei 6 statt bei 8 B : ohne <i>piano</i> (vgl. auch Bemerkung zu T. 27) B : ohne Bogen B : ohne Keil A : offensichtlich Staccatopunkt unter Note B : ohne <i>forte</i>

Gloria

1	Ctr I	B : irrtümlich Bassschlüssel vor Zeichen
4	B, Vc, Org rip, Org, Batt 1–2	B : ohne Keile
5	Ob II 1–2	B : mit Bogen
6	S 3–4 T 1	B : ohne Bogen B : Bogen 2; dazu Silbe „pax“; Textunterbrechung bei 4
10	Ob I 1	B : <i>Trist</i> (irrtümlich) bereits bei 2
11	VII 11–14	A : 5 Achtelnoten an einem Balken
15	B, Org 3	<i>fortissimo</i> B (Vc) über Bogen
20	VI II 1, 2	B : 1–2 ohne Bogen; 3 ohne Keil
24	Vc Batt 3	B : <i>piano</i> B : ohne <i>piano</i>
26	Org, Batt 3	B : ohne Ziffer 6
28	VI I 8 T 2	B : ohne Keil A : irrtümlich <i>c'</i>
29	VI I 11–14	A , B : irrtümlich Ziffern 8 9 (statt 9 8) zu 1. Note
30	Org, Batt 4	B : in einem Exemplar Bögen 1–2, 3–5; im anderen nur Bögen 4–5; B : 6 mit Keil
34	Ob II 1–3 VI I 3–4	B : ohne Ziffer 6 B : Bogen
32	VI II 1, 2 VI I 2	B : jeweils mit Keil B : in einem Exemplar <i>forte</i> erst bei 3; im anderen ganz ohne <i>forte</i>
36	VI II Org, Batt 3	B : 1, 2 jeweils mit Keil; <i>forte</i> erst bei 3 anstatt bei 2 B : „Tutti“ erst zu Beginn von T. 33; dort kein <i>forte</i> beim Tutti-Vermerk, auch in Org rip kein <i>forte</i>
38	VI I 2–5 VI II 2	B : Bogen, kein Keil bei 2 B : ohne Keil
39	VI II 4	B : <i>piano</i> erst bei 5
39, 40	Vc, Org rip, Org, Batt 5	B : ohne <i>fp</i> B : keine Bögen, keine Keile
40	VI II VI II, Org rip, Org, Batt 3	B : <i>fp</i> erst bei 5 B : ohne Bogen
41	T 2–3	B : ohne Bogen
44	Vc 3	B : <i>fp</i> bereits zu Taktbeginn (vgl. auch T. 39)
46	VI II 2 VI II 9	B : <i>forte</i> bereits bei 1 B : <i>g'</i>
47/48	VI I 5–6 VI II 1	B : ohne Bogen B : <i>piano</i> zwischen 2 und 3 platziert
48	VI II	B : ohne Überbindung a–a
49	VI I 3–4 VI II 6	B : ohne Keile B : <i>h'</i>
50	Vc, Org rip, Org, Batt 3	B : <i>forte</i> bereits bei Taktbeginn
52	Org rip 5–6 Org, Batt	B : Staccatopunkte B : Takt ohne Bezifferung
55	VI I 3 Vc, Org rip, Org, Batt	B : <i>piano</i> bereits bei 2 B : ohne Keile
56	VI II 5–6	B : in einem Exemplar ohne Bogen
58	VI II	B : 3 ohne <i>forte</i> ; <i>piano</i> bei 5 (gleichwohl auch bei 59.2 <i>piano</i>)
59	Vc, Org rip, Org, Batt 1–2	B : ohne Keile
60	VI I 1–2	B : ohne Keile
61	Org, Batt 1 Org, Batt 1	B : ohne Ziffer 7 B : <i>forte</i>

64	VI I	B: ein Bogen 1–6	45	T, B 2	B: „Tutti“
65	Ob II 2	B: irrtümlich mit Triller (zusätzlich zu 66.1)	46	Vc 6–10	B: Bogen
66	Batt 3	B: ohne „Tutti“		Vc, Org rip,	
66/67	Vc, Org rip, Org, Batt	A, B: <i>forte</i> erst zu Beginn von T. 67 (und nicht bei 66.3); da die <i>For</i> -Bezeichnung dem <i>Tutti</i> -Vermerk folgt, kommt erstere – nur aus Platzgründen? – zu Beginn von T. 67 stehen. In Analogie zu <i>Kyrie T. 18/19</i> , wo <i>forte</i> und <i>Tutti</i> -Vermerk im Autograph zusammengehören, zieht der Herausgeber das <i>forte</i> vor.	48	Org, Batt 8 Cl II 3 Org rip, Org, Batt 6	B: <i>c</i> ¹ B: <i>c</i> ² B: Ziffer 6 mit Erhöhungsstrich irrtümlich bereits über 5
70	alle Systeme (außer Ob I/II) 1–2	Keile entsprechend T. 4 ergänzt	50	VII II 6 Org rip, Org, Batt 4	B: in einem Exemplar ohne Kreuzakzidens B: Ziffer 5 statt Ziffer 7
71	Ob II 1–2	B: Bogen	53	VII 9 Vc, Org rip, Org, Batt 6, 8	B: <i>piano</i> erst zu Beginn von T. 54 B: ohne Keile
72	Ob I 3–4 A 1–2 T 1–3	B: jeweils Staccatopunkte B: ohne Bogen B: Bogen nur von 2–3	54	VII II VII 5	B: Bögen 1–3, 4–5 B: <i>forte</i> vermutlich zu 6 gedacht
Credo			55	Vc, Org rip 3	B: e
1	Vc 1	B: <i>forte</i>	56	VII II 13–14 S 5	B: Bogen B: mit Keil
5	Vc, Org rip, Org, Batt 7	B: mit Keil		A 2–3	B: ohne Keile
6	Ob II 2 Org rip, Org, Batt 5	B: irrtümlich <i>d</i> ¹ B: Ziffer 6 ohne Erhöhungsstrich	58	VII II 2	A: <i>fp</i> ; vom Hrsg. angeglichen an T. 59, 60, 62 (dort in A jeweils eindeutige Trennung von <i>f</i> und <i>p</i>) B: mit Keil; <i>fp</i> bei 1. (oder 2.?) Note B: in einem Exemplar ohne Staccatopunkt B: ohne <i>piano</i>
7	VI I 8	B: in einem Exemplar irrtümlich Kreuzakzidens; im anderen offenbar verbessert	58, 59, 62	VII 1 VII 7 Batt 3	B: <i>fp</i> Bogen nur in B B: ohne dynamische Bezeichnungen B: ohne dynamische Bezeichnungen B: in einem Exemplar 2–3 ohne Bogen Staccatopunkte 1–7 nur in B
8	VII II 9 Vc 4 BOrg 6, 7	B: <i>a</i> ⁷ B: irrtümlich Kreuzakzidens A: 6 (irrtümlicherweise) ohne Bezifferung und 7 mit Ziffern 6 und 3 samt Auflösungszeichen	59, 64 60	T 1–2, 3–4 Org, Batt 3	B: ohne Bogen B: statt Ziffer 9 Ziffer 6 B: <i>piano</i> (ohne <i>p</i> bei 4)
	Org rip, Org, Batt	B: 7 mit Ziffer 6 und # über Note; 8 statt 9 mit Ziffer 6 über Note	60, 62 61	VII II 2 VII A	B: Bögen 1–2, 3–4, 5–6, 7–12 B: Bogen 2–6; somit Textaufteilung 3–6: „(Fili)q-“, „que“, „pro-“
11	A 4–5 Vc, Org rip, Org, Batt 5–8	B: jeweils Achtelnoten B: ohne Keile		Vc, Org, Batt 3–4	B: ohne Bogen
13	Vc 6–10 Vc, Org rip 10	B: ohne Keile B: <i>h</i>	63	VII II Ob I/II 3	B: Bögen 8, 9–10, 11–12, 13–14 B: <i>piano</i>
15	Batt 1	B: Bezifferung irrtümlich Kreuz (im Org schlecht lesbar)	64	VII VII II 7–10 S	B: Bögen 1–4 ein Bogen; 8 <i>fp</i> (ohne <i>p</i> bei 10) Staccati nur in B, hier aber eher Keile denn Punkte A: 1–5 an einem Balken; B: 6 ohne Keil
16	Org rip, Batt 1 Org rip, Org, Batt 5	B: ohne Ziffer 2 (nach Kreuz) B: Bezifferung 15 statt 16		Vc, Org, Batt 2–3	B: ohne Bogen
17	Vc, Org rip 3 Org rip, Batt 6 Vc 7–9	B: <i>g</i> B: ohne Ziffer 2 B: Bindebogen	66	VII II 2–4	B: in einem Exemplar mit Punkten, im anderen mit Keilen; in einem Exemplar auch 1. Note mit Keil, dort <i>forte</i> bei 1 B: 2 ohne <i>forte</i> ; 5–6 ohne Keile
19	Vc, Org rip 3	B: irrtümlich Kreuzakzidens		Vc BOrg 7	A: nochmals <i>forte</i>
20	Ob II 1	B: <i>g</i> ¹	67	VII 9–11 Org 4	B: mit Keilen (Punkten?) B: statt Ziffer 5 Ziffer 3
21	S 3–4	B: <i>g</i> ¹		Org rip, Batt 4	B: ohne Ziffer 5 (nach Auflösungszeichen)
22	Ob I 2	B: irrtümlich mit Verlängerungspunkt	68	VII 2–4	B: mit Keilen (Punkten?)
25	VI I 7	B: in einem Exemplar mit Verlängerungspunkt	69	VI 4	A, B: <i>c</i> ²
26	Ob I 1	B: <i>piano</i>	72	VII II	B: <i>piano</i> bei 2
27	VI I VI I VI I	B: Bogen nur 1–6 B: ohne <i>piano</i> B: Bogen nur 1–6	73	VII 9	B: <i>forte</i> zwischen 12 und 13
29	Vc, Org rip, VI I VI II S 2–3 A 2–3	B: ohne <i>piano</i> B: Bögen 1–6 B: Bögen 1–6 B: Bögen 1–6		Vc, Org rip, Org 5	A, B: <i>forte</i> bei 4; entsprechend Violinen (Note 9) vom Hrsg. zu 5 gesetzt B: ohne <i>forte</i> (auch nicht bei 4)
30	Ob II 1–3 VI II 1–3 A	B: Bogen nur 2–3 (1 ohne Artikulation); vom Hrsg. angeglichen an Ob I B: ohne Bogen B: ohne Bogen	74	Batt 5 T	A: ohne Achtelpause (auch nicht bei 4) B: Wiederholung des <i>forte</i> (vgl. T. 73)
31	VI I VI II	B: in einem Exemplar Bögen 1–4, 5–6 B: Bögen 1–2, 3–4, 5–6	77	Org 1 Vc, Org rip, Org, Batt 1–3	B: ein Bogen, daher kein Keil bei 3 B: <i>forte</i> bei 3 (in einem Exemplar <i>forte</i> auch bereits zu Taktbeginn, aber von anderer, wohl späterer Hand) B: <i>forte</i> erst bei 3
32	VI I 1–4	B: ein Bogen	78	VII	B: <i>forte</i> bei 3 (in einem Exemplar <i>forte</i> auch bereits zu Taktbeginn, aber von anderer, wohl späterer Hand) B: <i>forte</i> erst bei 3
33	Ob I 2–5 VI I	B: ein Bogen; vom Hrsg. angeglichen an VI I B: Bögen 1–3, 4–6	79	VII II 1	B: a
	Vc, Org, Batt 1–2	B: ohne Bogen	80	T 5	B: irrtümlich mit Kreuzakzidens
34	VI II 1–4	B: ohne Bogen	82	VII II 6 Batt 8	B: Ziffer 6 irrtümlich bereits bei 7
35	Batt 2 Vc, Org rip, Org, Batt 2–3	B: ohne <i>forte</i> B: ohne Keile	Sanctus		
40	VI II, A, Vc, Org rip, Org, Batt 1–2	B: ohne Keile B: ohne Keile	1	Vc, Org rip, Org 2–3, 5–6, 8–9	B: jeweils Sechzehntelpause + Sechzehntelnote B: ohne Keile 1.1+2 und 2.8
41	VI II Org, Org rip, Batt 1	B: ohne <i>piano</i> B: ohne Ziffer 6	1, 2	VII VII II	B: ohne Keile 1.1+2, 1.8, 2.1+2 und 2.8
43	VI I 3–4, 5–6	B: ohne Bögen	1, 2	Batt 2–3, 5–6, 8–9	B: jeweils Sechzehntelpause + Sechzehntelnote
44	Vc, Org rip, Org, Batt 1	B: ohne <i>forte</i>	2	Vc, Org rip, Org	B: 1–3 punktierte Achtelnote + Sechzehntelnote (keine Pause dazwischen); 5–6, 8–9 jeweils Sechzehntelpause + Sechzehntelnote

3	S, B 3	B: ohne Keil
4	T, B 1, 2 BOrg	B: ohne Keile A: ohne Bezifferung; Ergänzung des Herausgebers folgt B (Org rip)
	Org 1	B: Ziffer 15 über 1. Note
5	Org rip 5	B: vor Ziffer 6 (irrtümlich) ♭
7	VII/II 1	B: ohne Keil
13	VIII 1	B: ohne Triller
15	VIII 4	B: ohne Keil
	Org, Batt 1, 2	B: ohne Bezifferung
16	S 1	B: <i>piano</i> (von anderer Hand)
16, 18	Ob I, VI I, S 2	B: Achtelvorschlag
18	Org rip, Org, Batt 1	B: Bezifferung 6 und 4
19	VII 1–2	Bogen nur in B
	VIII 6	B: <i>piano</i> erst zu Beginn von T. 20
20, 22	VII/II	B: Bögen 1–2, 3–4
20, 28,		
24, 32	Org, Batt	B: ohne „senza Organo“- bzw. „Organo“-Vermerk
21	A 3	B: ohne Keil
23	VII/II 4	B: mit Keil
	S, T 3	B: ohne Keil
	VII/II 4	B: <i>forte</i> erst zu Beginn von T. 24
24	S 3	B: in den beiden Canto-ripieno-Exemplaren <i>forte</i> bereits 22.3 (anstatt 24.3)
25	Org rip, Org, Batt 3	B: Ziffern 6 und 3 (statt 6 und 5)
28, 30	VII	B: Bögen 1–2, 3–4
29	VII 3	Keil nur in B
	A 3	B: ohne Keil
30	VIII	B: Bögen 1–2; 3, 4 mit Keilen
31	VII/II 4	B: <i>forte</i> erst zu Beginn von T. 32
	VII 4	Keil nur in B
	VIII 3	Keil nur in B
	S 4	B: im Canto-concerto-Exemplar ohne <i>forte</i>
34	Org rip, Org, Batt 4	B: ohne Keil
35	VII 4	B: mit Keil
	S 4	B: <i>forte</i> sowohl im Concerto- wie in den Ripieno(!)-Exemplaren (vgl. auch Anmerkung zu T. 31, S 4)
	B 1–2	Bogen nur in B
	BOrg 1–4	A: jeweils Striche unter den Noten bzw. der Bezifferung (vgl. oben, im Abschnitt „Zur Edition“)
	Org rip, Org, Batt	B: ohne Bögen; Striche in Verbindung mit Bezifferung (vgl. ...)

40	VI II 1	Keil gemäß T. 15 ergänzt
	S 3–4	Bogen nur in B
	A 4	B: ohne Triller
44	VI I	B: in einem Exemplar Bogen nur 2–3
	VI II	B: Bogen nur 1–2, 3 mit Keil
46	S 4–5	B: ohne Bogen
47	S 1–2	B: ohne Bogen
	A, T 1–2	Bögen nur in B
	A, T 2	B: ohne Triller
48–61	alle Stimmen	Takte fehlen in B (gestrichen; vgl. oben Abschnitt I)
62	VI I 2	B: <i>forte</i> bereits bei 1
	VI II	A: Balkung 2 + 4
	VI II 1	B: nur <i>g</i>
	VI II 2	A: <i>forte</i> zwischen 2 und 3; B: <i>forte</i> erst bei 3
63	Vc 1	B: „ <i>più mosso</i> “ ergänzt, von späterer Hand
	Org rip 5	B: Ziffer 7 mit ♭ (statt Auflösungszeichen)
	Org, Batt	B: Tutti-Vermerk
64	VI I 2–3	B: Bogen
65	Ob I 3	B: Achtelvorschlag
65, 66,		
67, 69	VI II	B: Bögen jeweils 1–2, 3–4, 5–6
66	VI II 5	B: <i>piano</i> erst zu Beginn von T. 67
67	Vc 1	B: <i>piano</i> erst bei 3
67, 69	VI I	B: Bögen jeweils 1–2, 3–4, 5–6
68	VI I 3–4	B: ohne Bogen
70	Ob I, VI II 3 bzw. 4	B: <i>forte</i> erst zu Beginn von T. 70
	VI II 3–4	B: in einem Exemplar ohne Bögen
	S	B: 1–2 ohne Bogen; 4 ohne <i>forte</i>
71	Ob I 1–4	B: ein Bogen
	S	B: 1–2, 3–4 im Canto-concerto-Exemplar ohne Bögen; 3–4 in dem Canto-ripieno-Exemplar ohne Bogen
	A, Org rip, Org, Batt 3	B: ohne <i>forte</i>
	Org rip 3–4	B: ohne Bogen
72	B 1–2	B: Bogen nur 2–3
73	Org rip, Org, Batt 5	B: ohne Bögen
74	B	B: eines der basso-ripieno-Exemplare ohne Bögen; im Canto-concerto-Exemplar nur Bogen 5–6
77	B 3–4 Timp. Org rip, Org, Batt	B: basso-concerto-Exemplar ohne Bogen B: Schlussnote nur Viertelnote (gefolgt von zwei Viertelpausen)

Benedictus

4	VII	B: Bögen 2–5
5	Org rH	B: Bögen 3 (4 dann ohne Keil)
6	Org	B: Bögen 1–2, 3–4
9	VI	B: ohne Bögen
10, 12	T	B: ohne Bögen
11		A, B: Bögen 1–2, 3–4 folgt den Parallelstellen T. 9, 10, 11 in A
13	V	B: ohne Triller
15	V	B: Bogen
	A 3	B: Achtelvorschlag
		kennbar (evtl. von Tintenleck über-
16	Org rH 1	B: über Triole nur 2–3
19	Org rH 6	B: ohne Triller
22	Org rH 1	B: obere Note a
23	Org IH 3	B: zuerst Achtelvorschläge zu den Noten, später Vorschlag und Hauptnote jeweils zu einem Achtelpaar mit Bindebogen verändert
25	A	B: ohne Bogen
	Org rH	B: ohne Bogen
26	VII 1–2	B: ohne Bogen
	Org rH	B: Bogen 1–9
	Vc	B: Bogen nur 2–3 (aus Flüchtigkeit?)
28	S 2	B: ohne Triller
	A 2	B: Achtelvorschlag
29	Org IH 1	B: keine punktierte Halbe D und kein „pedale“-Vermerk (was mit dem folgenden Strich, s. die nächste Anmerkung, zusammenhängt)
29–32	Org IH	A: Pedalton im System der rechten Hand notiert, ursprünglich als <i>d</i> ² , dann durchstrichen (daher keine Pausen in der oberen Hälfte des Systems)
30–33	alle Stimmen	Takte fehlen in B (gestrichen; vgl. oben Abschnitt I)
34, 36	VII 1–4	B: Bögen 1–2, 3–4
35	T 3	A: mit Keil
37	T 1–2	B: ohne Bogen
38	VII 5–6	B: Bogen statt Keile
	VII 3–6	B: ein Bogen, keine Keile bei 5+6

Agnus Dei

1	VII 1–2	B: ohne Bogen
	VI II 2	B: <i>forte</i>
	VI II 10–12	Keile nur in B; in A ab hier in VI II nur noch vereinzelt Keile – wie zur Erinnerung –, z. B. zu Beginn von T. 3, 5 oder 7
	Vc, Batt 1	B: <i>piano</i>
1, 5	VI I 7–8	B: ohne Keile
2	VI II 13	B: <i>piano</i>
3	VI I 2–4	B: in einem Exemplar Bogen
	VI I 8	B: ohne Keil
4	VI I 8, 10, 12	B: jeweils mit Keil
	Org, Batt 3	B: Ziffern 5 und 3 (statt 7 und 3)
5	VI I	B: 1–2 ohne Bogen; 3–6: Bögen 3–4, 5–6
	Vc 3	B: <i>piano</i>
5–6	Org, Batt	B: ohne Bezifferung
6	VI I 6	B: in einem Exemplar Achtelvorschlag
	S 6	B: Achtelvorschlag
7	Org rip, Org 1 Batt 1	B: <i>piano</i> B: ohne <i>forte</i> (im ganzen Takt keine dynamischen Angaben)
8	Org rip, Org, Batt 1	B: 1 ohne <i>piano</i> ; 3: ohne Ziffer 2 über der Note
	BOrg 7	A, B (Org rip, Org, Batt): zusätzlich Ziffer 4 über der Note
9	VI I	B: Bögen 6–7, 8–9, 10–11, 12–13
	Org rip, Org, Batt 5	B: ohne <i>piano</i>
	Vc 5	B: <i>piano</i> erst bei 7
10	VI I 1	B: ohne Keil
	VI II	B: 9: <i>piano</i> erst bei 13 (möglicherweise auch in A so zu lesen); 9–12: ohne Keile
	Vc, Org, Batt 5	B: <i>piano</i> erst bei 7, dort mit Solo-Vermerk
11	VI I	B: Bögen 1–2, 3–4; 10: Achtelvorschlag
12	VI I	B: Bögen 5–6, 7–8
13	VI I	B: 7 ohne Triller; 7–8: mit Bogen; 10: <i>piano</i>
	VI II 13	A: <i>forte</i> möglicherweise erst zu 15. Zeichen gedacht, vom Hrsg. angeglichen an T. 2
	A 1–2	B: ohne Bogen

14	V I	B: <i>forte</i> bei 2
	S 1	B: in einem der Canto-ripeno-Exemplare <i>forte</i> (von späterer Hand)
	A 1	B: <i>forte</i> (von späterer Hand)
	T 1	B: in einem der Tenore-ripeno-Exemplare <i>forte</i>
	B 1	B: <i>forte</i>
14, 15	V I 3–4	B: in einem Exemplar jeweils mit Bogen
14, 15	V I	Bogen 5–6 nur in B ; 7–8: Keile (teils eher Punkte) nur in B
15	Org rip 1	B: ohne <i>piano</i>
16	V I	Bogen 1–2 nur in B ; Keile (/Punkte?) 3–4 nur in B
	V I 5–6	B: in einem Exemplar ohne Bogen
	V II	B: 1: <i>forte</i> erst zu 5; 10–12 ohne Keile
	B 4–5	B: ohne Bogen
	Org rip 1	B: <i>piano</i> (obwohl im selben Takt weiterer Piano-Vermerk, s. folgende Anm.)
	Vc, Org rip, Org, Batt 5	B: <i>piano</i> erst bei 7
17	V I 1–4	B: ohne Keile
	S 2	B: mit Triller
	Org rip, Org, Batt 1	B: ohne Ziffer 5
	Batt 5	B: ohne <i>forte</i>
18, 19	V I	B: Bögen jeweils 1–2, 3–4
19	V I 5–6	B: eher Punkte denn Keile
	V I 8–9	B: mit Bogen
	A, T 1–2	B: mit Bogen (außer in einem der Alto ripieno-Exemplare)
20	V I	B: 1–2 mit Bogen; 4–8 mit Keilen
21	Vc 3	B: ohne <i>piano</i>
21, 32, 63	Org rip, Org, Batt	B: jeweils ohne Tasto-solo-Vermerk
23	alle Stimmen	B: Fermate nur zu Halbe-Pause
	B 3	B: im Basso-concerto-Exemplar sowie einem der Basso-ripeno-Exemplare irrtümlich nur (fermatierte) Viertelpause
24	V I 2	B: ohne <i>piano</i>
	S 2	B: <i>piano</i>
	Vc, Org 1	B: <i>piano</i>
	Org, Batt	B: ohne Tasto-solo-Vermerk
	Batt 1	B: ohne Solo-Vermerk
27, 33, 35	S 3	Keile nur in B
28/29	V I	B: in einem Exemplar keine Überbindung über Taktgrenze hinweg
28/29	V II	B: keine Überbindung über Taktgrenze hinweg
30	S, A 3	B: mit Keil
36	A, B 1	B: mit <i>forte</i>
38	Ob II 3	B: Triller zu Beginn
39	Ob I	B: 1–2 Bogen mit Keil
46	V I 2	B: Keil, <i>piano</i> bei 3
	V II	B: jeweils bei 1; 3–6 Keile
47	Batt 1	B: des Piano-Vermerkes (wohl wegen des Sente-Vermerkes)
49	S 1	B: ohne Bogen
	A 1	B: ohne Bogen
54	V I	B: in einem Exemplar Bogen entsprechend 5 ohne Keil
55	V I	B: ohne Keil
	V I X	B: ohne Bogen
56	V I 3	B: ohne Keil
	V I/II 1	B: ohne Keil
60	S 2–3	B: Viertelnoten (statt punktierte Viertel- + Achtelnote)
62	V I	A: alle 6 Noten an einem Balken (Knickbalken)
	V I 2	B: 2 ohne Keil; dafür 2–6 mit Bogen
63	S 3	Keil nur in B
	T 3	B: ohne Keil
65	A 3	Keil nur in B

Carus

Stuttgart Mozart Edition · Urtext · Musicology meets performance / Das gesamte geistliche Vokalwerk · Wissenschaft für die Praxis
 Dirigierpartituren, Studienpartituren zu den größeren Werken, Klavierauszüge und Aufführungsmaterial auf dem neuesten Stand der Forschung
 The complete sacred vocal music · Full scores, study scores, vocal scores and performance material based on the latest musicological research

Messen und Requiem

Missa brevis in G KV 49 Soli/Coro SATB, 3 Str, Bc, [3 Trb]	40.621
Missa brevis in d KV 65 Soli/Coro SATB, 2 Str, Bc, [3 Trb]	40.622
Missa brevis in G (Pastoralmesse) KV 140 Soli/Coro SATB, 2 Str, Bc, [3 Trb]	40.623
Missa brevis in F (Kl. Credomesse) KV 192 Soli/Coro SATB, 2 Str, Bc, [2 Ctr, 3 Trb] / ●	40.624
Missa brevis in D KV 194 Soli/Coro SATB, 2 Str, Bc, [3 Trb] / ●	40.625
Missa brevis in B KV 275 Soli/Coro SATB, 2 Str, Bc, [3 Trb]	40.629
Missa in C (Dominicusmesse) KV 66 Soli/Coro SATB, 2 Fl, 2 Ob, 2 Cor, 2 Ctr, 2 Tr, Timp, 4 Str, Bc, [3 Trb]	40.613
Missa in c (Waisenhausmesse) KV 139 Soli/Coro SATB, 2 Ob, 2 Ctr, 2 Tr, 3 Trb, Timp, 4 Str, Bc	40.614
Missa in C (Trinitatismesse) KV 167 Coro SATB, 2 Ob, 2 Ctr, 2 Tr, Timp, 2 Str, Bc, [3 Trb]	40.615
Missa in C (Spatzenmesse) KV 220 Soli/Coro SATB, 2 Ctr, Timp, 2 Str, Bc, [3 Trb]	40.626
Missa in C (Große Credomesse) KV 257 Soli/Coro SATB, 2 Ob, 2 Ctr, 3 Trb, Timp, 2 Str, Bc	40.616
Missa in C (Spaurmesse) KV 258 Soli/Coro SATB, 2 Ctr, Timp, 2 Str, Bc, [2 Ob, 3 Trb]	40.621
Missa in C (Orgelsolomesse) KV 259 Soli/Coro SATB, 2 Ctr, Timp, 2 Str, Org solo, Bc, [2 Ob, 3 Trb]	40.624
Missa longa in C KV 262 Soli/Coro SATB, 2 Ctr, Timp, 2 Str, Timp, 2 Str, Bc	51.262
Missa in C (Credomesse) KV 263 Soli/Coro SATB, 2 Ob, 2 Cor, 2 Ctr, Timp, 2 Str, Bc, [3 Trb]	40.624
Missa solenne in C KV 337 Soli/Coro SATB, 2 Ob, 2 Fg, 2 Ctr, Timp, 2 Str, Bc	40.619
Missa in c KV 338 Soli SSTB, Coro SATB/SATB, 2 Ob, 2 Fg, 2 Cor, 2 Ctr, 3 Trb, Timp, 3 Str, Bc	51.427
Missa in c KV 427 (Maunder) Soli SSTB, Coro SATB/SATB, Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Cor, 2 Ctr, 3 Trb, Timp, 3 Str, Bc	40.620
Requiem KV 626 (Levin) Soli/Coro SATB, 2 Bassethörner, 2 Fg, 2 Ctr, 3 Trb, Timp, 3 Str, Bc	51.626/50
Requiem KV 626 (Maunder) Soli/Coro SATB, 2 Bassethörner, 2 Fg, 2 Ctr, 3 Trb, Timp, 3 Str, Bc	40.630
Requiem KV 626 (Süßmayr) Soli/Coro SATB, 2 Bassethörner, 2 Fg, 2 Ctr, 3 Trb, Timp, 3 Str, Bc	51.626
Kantaten, Litaneien, Vesperpsalmen	
Davide penitente KV 469 Soli SST, Coro SATB/SATB, Fl, 2 Ob, Clt, 2 Fg, 2 Cor, 2 Ctr, 3 Trb, Timp, 5 Str	51.469
Dixit et Magnificat KV 193 Soli/Coro SATB, 2 Ctr, Timp, 2 Str, Bc, [3 Trb] / ●	40.052

Drei geistliche Hymnen nach den Chören Nr. 1, 6 u. 7 aus der Schauspielmusik zu <i>Thamos, König in Ägypten</i> KV 345 (L) / Soli/Coro SATB, 2 Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Cor, 2 Tr, 3 Trb, Timp, 4 Str, Bc / ●	40.032
Grabmusik / Passionskantate KV 42 Soli SB, Coro SATB, 2 Ob, 2 Cor, 4 Str, Bc	51.042
Litaniae Lauretanae BMV in B KV 109 Soli/Coro SATB, 2 Str, Bc, [3 Trb] / ●	40.054
Litaniae Lauretanae BMV in D KV 195 Soli/Coro SATB, 2 Ob, 2 Cor, 3 Str, Bc, [3 Trb] / ●	40.056
Litaniae de ven. altaris Sacramento in B KV 125 Soli/Coro SATB, 2 Fl, 2 Ob, 2 Cor, 2 Ctr, 4 Str, Bc, [3 Trb] / ●	40.055
Litaniae de ven. altaris Sacramento in Es KV 243 Soli/Coro SATB, 2 Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Cor, 3 Trb, 4 Str, Bc / ●	40.057
Vesperae solennes de Dominica KV 321 Soli/Coro SATB, 2 Ctr, 3 Trb, Timp, 2 Str, Bc / ●	40.058
Vesperae solennes de Confessore KV 339 Soli/Coro SATB, 2 Ctr, Timp, 2 Str, Bc, [3 Trb] / ●	40.059
Kleinere Kirchenwerke	
Sologesang KV 143 / Solo S, 2 Str, Bc	40.766
Quaere supra KV 145 Solo S, 2 Ob (Fl), 2 Cor, 2 Tr, Timp, 4 Str, Bc	40.767
Quaere supra KV 198 Soli SS, 3 Str, Bc	40.768
Quaere supra KV 277 Soli SAT, Coro SATB, 2 Str, Bc, [3 Trb]	40.050
Quaere supra KV 618 Soli/Coro SATB, 3 Str, Bc	40.051
Benedictus sit Deus Pater KV 117 Solo S, Coro SATB, (2 Fl), 2 Cor, 2 Tr, Timp, 4 Str, Bc	40.044
Hosanna KV 223 Coro SATB, 3 Str, Bc	40.034
Inter natos mulierum KV 72 Coro SATB, 3 Trb, 2 Str, Bc	40.033
Kyrie in F KV 33 Coro SATB, 3 Str, Bc	40.035
Kyrie in G KV 89 / Kanon a 5 voci	40.036/10
Kyrie in d KV 90 / Coro SATB, Bc	40.036/20
Kyrie in d (Münchener Kyrie) KV 341 Coro SATB, 2 Fl, 2 Ob, 2 Clt, 2 Fg, 4 Cor, 2 Tr, Timp, 3 Str, Bc, [3 Trb]	40.037
Kyrie in Es KV 322 (Stadler) Coro SATB, 2 Ob, 2 Fg, 2 Cor, 2 Tr, Timp, 3 Str, Bc	51.322
Kyrie in C KV 323 (Stadler) Coro SATB, 2 Ob, 2 Fg, 2 Ctr, Timp, 3 Str, Bc	51.323
Laudate Dominum KV 339/5 Solo S, Coro SATB, 2 Str, Bc	40.059/50
Miserere in a KV 85 Soli o Coro ATB (TTB), Org	40.807/20
Misericordias Domini KV 222 Coro SATB, 3 Str, Bc	40.040

Quis te comprehendet KV Anh. 10 Motette nach KV 361/1 Coro SATB, 2 Cor, VI solo, 3 Str, Org solo, Bc	51.361
Regina coeli in C KV 108 Solo S, Coro SATB, 2 Fl, 2 Ob, 2 Cor, 2 Ctr, Timp, 4 Str, Bc	40.047
Regina coeli in B KV 127 Solo S, Coro SATB, 2 Fl, 2 Ob, 2 Cor, 4 Str, Bc	40.048
Regina coeli in C KV 276 Soli/Coro SATB, 2 Ob, 2 Ctr, Timp, 2 Str, Bc	40.049
Sancta Maria Mater Dei KV 273 Coro SATB, 3 Str, Bc / ●	40.053
Scandae coeli limina KV 341 Solo S, Coro SATB, 2 Ctr, Timp, 2 Str, Bc	40.042
Tantum ergo in B (nach Zachmayer) KV 111 Solo S, Coro SATB, 2 Ctr, 3 Str, Bc	40.038
Tantum ergo in D KV 112 Coro SATB, 2 Ctr, Timp, 2 Str, Bc	40.039
Tantum ergo in C KV 113 Soli/Coro SATB, 2 Ctr, Timp, 2 Str, Bc, [3 Trb]	40.046
Veni sancte Spiritus KV 47 Soli/Coro SATB, 2 Ob, 2 Cor, 2 Ctr, Timp, 3 Str, Bc	40.043
Veni sancte Spiritus KV 260 Coro SATB/SATB, Bc, [3 Trb, 2 VI]	40.041
Kirchenwerke in Studienpartituren	
Sämtliche Messen (incl. Requiem) und Vespere	
20 Studienpartituren im Schubert	51.000
Kleinere Kirchenwerke	
9 Studienpartituren im Schubert	51.001
Kirchensonaten	
17 Kirchensonaten (Sammelband) KV 67–69, 144, 145, 212, 224, 225, 241, 244, 245, 263, 274, 278, 328, 329, 336 / 2 VI, Bc (Ausnahmen s. u. Einzelausgaben)	51.067
Sonata in C KV 263 (Einzelausgabe) 2 Ctr, 2 VI, Org, Vc/Cb	51.263
Sonata in C KV 278 (Einzelausgabe) 2 Ctr, Timp, Ob, 2 Str, Bc	51.278
Sonate in C KV 329 (Einzelausgabe) 2 Ob, 2 Cor, 2 Ctr, Timp, 2 Str, Org obbl., Vc/Cb	51.329
17 Kirchensonaten arr. von Z. Szathmáry für Org allein	18.067
Einaktige Bühnenwerke, Varia	
Bastien und Bastienne KV 50 Soli STB, 2 Fl, 2 Ob, 2 Cor, 4 Str, Bc	51.050
Der Schauspieldirektor KV 486 6 Spr, Soli SSTB, 2 Fl, 2 Ob, 2 Clt, 2 Fg, 2 Cor, 2 Ctr, Timp, 5 Str	51.468
30 Gesänge mit Begleitung des Pianoforte Reprint des Erstdrucks (Leipzig 1800)	51.472

● = auf Carus-CD erschienen