

Wolfgang Amadeus
MOZART

Missa brevis in B

Missa brevis in B major

KV 275

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

herausgegeben von / edited by
Bernhard Janz

Stuttgarter Mozart-Ausgaben
Urtext

Partitur / Full score



Carus 40.629

Vorwort

Mozarts Messen erfreuen sich in der kirchenmusikalischen Praxis großer und noch immer steigender Beliebtheit: Wie nur wenige andere Vertonungen des Ordinariums verbinden sie hohe künstlerische Vollendung und Klangschönheit mit den Erfordernissen der Liturgie; selbst die textreichen Sätze *Gloria* und *Credo* haben in den meisten dieser Messen einen Umfang, der dem zeitlichen Rahmen eines feierlichen Gottesdienstes auch unserer Tage noch durchaus angemessen ist. Zudem übersteigen die technischen Ansprüche an die Ausführenden kaum jemals die Grenzen dessen, was von gut geschulten Laiensängern zu bewältigen ist; sogar die Soloabschnitte lassen sich mitunter – das technische Können, die stimmlichen Qualitäten und eine sorgfältige Einstudierung vorausgesetzt – auch von nicht professionellen Kräften ausführen. Außerdem begnügen sich die Kirchenkompositionen Mozarts nicht selten mit einem Instrumentalensemble, das auch in beschränkten Verhältnissen noch relativ leicht zusammenzustellen ist: Wie alle Mozart-Messen des *brevis*-Typs kommt auch die hier vorliegende Messe mit einem Kammerorchester aus Violinen, Bässen (Kontrabass, Violoncello, evtl. Fagott) und Orgel aus.

Das genaue Entstehungsdatum von Mozarts Messe in B-Dur KV 275 ist nicht bekannt: Zwar vermerkte Mozart auf seinen Manuskripten oft den Monat und das Jahr der Niederschrift,¹ doch ist das Autograph der B-Dur-Messe, das möglicherweise auch eine Datierung enthält, schon seit dem 19. Jahrhundert verschollen,² sodass wir zur Bestimmung der Entstehungszeit auf Sekundärquellen angewiesen sind. Aus dem Briefwechsel zwischen Leopold Mozart und seinem Sohn geht hervor, dass die Messe am 21. Dezember 1777 in der Kirche der Benediktinerabtei St. Peter zu Salzburg unter Mitwirkung des Kastraten der Hofkapelle, Francesco Ceccarelli, aufgeführt wurde, der darin „unvergleichlich gesungen“ habe.³ Die Annahme, dass das Werk im Sommer oder Frühherbst 1777, also kurz vor Mozarts Abreise nach Mannheim und Paris (23. September) komponiert worden ist, kann sich zwar nicht auf stichhaltige Quellen oder Dokumente stützen, ist aber inzwischen weitgehend als plausible Hypothese akzeptiert worden,⁴ zumal der stilkritische Befund dem nicht widerspricht. Eine etwas frühere Entstehung sollte allerdings nicht von vornherein ganz ausgeschlossen werden.

Nach der Übersiedlung nach Wien 1781 vollendete Mozart keine größeren Kirchenwerke mehr: Die große Messe in c-Moll KV 427 blieb wie das *Requiem* Fragment. Wann immer sich für Mozart die Gelegenheit bot, in Wien Kirchenmusik eigener Komposition vorzustellen, griff er auf einige wenige Werke aus der Salzburger Zeit zurück, die er offenbar sehr schätzte und zu denen neben der B-Dur-Messe u. a. auch die sog. „Krönungsmesse“ KV 317 und die *Missa solemnis* in C-Dur KV 337 gehörten. Anton Stoll, Chorregent der Pfarrkirche in Baden bei Wien, lieh sich 1790 von Mozart das Notenmaterial dieser Messen aus, um sie in Baden aufzuführen; so erklang dort am 10. Juli 1791 die B-Dur-Messe unter Mozarts persönlicher Mitwirkung.⁵ Nach Mozarts Tod im Dezember 1791 verblieb ein Teil des Materials im Besitz Stolls, von dem es auf seinen Nachfolger Schellhammer übergang; seit dieser Zeit gibt es

keine gesicherten Nachrichten mehr über den Verbleib der autographen Partitur der Messe in B-Dur.

Schon 1792 bot der Wiener Musikverleger Johann Traeg Abschriften von sechs Messen Mozarts zum Kauf an, unter denen sich sehr wahrscheinlich auch unsere B-Dur-Messe befand.⁶ Wenigstens ein Teil der in und um Wien erhaltenen Überlieferungen der Messe aus der Zeit um 1800 und den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts mag auf die Verbreitung von Abschriften aus Traegs Verlagsprogramm zurückgehen. Darüber hinaus sind neben dem heute in Augsburg befindlichen Stimmensatz aus dem Besitz Leopold Mozarts auch noch mehrere – z. T. nur unvollständig überlieferte – Aufführungsmaterialien und Partituren aus Salzburg, München, Passau, Lambach, Mariazell, Wasserburg/Inn, Donaueschingen und anderen Orten erhalten geblieben und belegen, dass diese Messe schon früh eine gewisse Beliebtheit erlangt hat. Die heiter-beschwingte Grundstimmung, die diese Messe fast durchgehend kennzeichnet, schien etwa ab der Mitte des 19. Jahrhunderts den Vertretern der kirchenmusikalischen Reformbewegung und des Cäcilianismus mit dem Ernst des Gottesdienstes allerdings nicht mehr recht vereinbar. So verfügte 1860 der Stadtpfarrer von Wasserburg am Inn, dass die B-dur-Messe (die er übrigens für ein Werk Haydns hielt) fürderhin nicht mehr aufgeführt werden dürfe, „denn diese Komposition ist ein offener Hohn auf den heiligen Text“.⁷ Ähnlich negativ äußerte sich Franz Witt in einem 1889 postum publizierten Aufsatz.⁸ Im Zuge der Wiedereinführung des Gregorianischen Chorals und der A-cappella-Polyphonie in den katholischen Gottesdienst wurde die instrumentalbegleitete Kirchenmusik des 18. und 19. Jahrhunderts weitgehend zurückgedrängt, sodass neben vielen anderen Kirchenwerken Mozarts auch seine B-Dur-Messe vielerorts aus dem Repertoire verschwand.

Die durch den Verlust des Autographs ziemlich unsichere Überlieferungslage mag mit dafür verantwortlich sein, dass das Werk – anders als etwa die sog. „Krönungsmesse“, die schon um 1825 bei Simrock in Bonn erschien – zunächst nicht im Druck herauskam, sondern nur handschriftlich verbreitet wurde. Als Gustav Nottebohm in den 1880er Jahren daranging, im Zuge der ersten Mozart-Gesamtausgabe auch die B-Dur-Messe zu edieren,⁹ stützte er sich nicht auf die Wiener und Salzburger Abschriften, sondern auf Stim-

¹ So können wir etwa anhand eines solchen Eintrags die Komposition der *Missa solemnis* in C-Dur KV 337 auf März 1779 datieren. Vgl. Monika Holl, Vorwort zu: *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. I/1/4, Kassel etc. 1989 (im folgenden: Holl), S. XV.

² Vgl. Helmut Federhofer, „Mozart-Autographe bei Anton Stoll und Joseph Schellhammer“. In: *Mozart-Jahrbuch* 1962/63, Salzburg 1964, S. 24–31.

³ *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe. Gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, 4 Bde., Kassel etc. 1962/63 (im folgenden: Bauer-Deutsch), Bd. 2, S. 200.

⁴ Vgl. Holl, S. XI.

⁵ Bauer-Deutsch, Bd. 4, S. 152f.

⁶ *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*. Addenda und Corrigenda, zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl. Kassel etc. 1978, S. 78. – Vgl. im Gegensatz dazu: *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*. Gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch. Kassel etc. 1961, S. 406f.

⁷ Auf dem Umschlag des Stimmensatzes der Pfarrkirche St. Jacob in Wasserburg/Inn. Zitiert nach Holl, S. XI.

⁸ Franz Witt, „Über Mozart's *Missa brevis* in B-dur“. In: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 4, Regensburg 1889, S. 19–24.

⁹ *W. A. Mozart's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe* (= „AMA“), Bd. I/2, S. 183–206.

menmaterial, das um bzw. kurz vor 1800 für die Kirche des Augustinerklosters und die St. Michaels-Hofkirche in München angefertigt worden war und das – wie wir heute wissen – in einigen nicht ganz unwesentlichen Details von der Originalgestalt der Komposition abweicht. Die philologische Richtigkeit dieser Ausgabe galt lange Zeit jedoch als durchaus gesichert, sodass sich die praktischen Ausgaben an der Edition Nottebohms orientierten und sogar älteres, bis ins 18. Jahrhundert zurückreichendes Aufführungsmaterial von höherer Authentizität als die *Alte Mozart-Gesamtausgabe* nach deren Lesarten „korrigiert“ wurde.¹⁰

Im Jahr 1962 machte Walter Senn auf einen umfangreichen, in Augsburg erhaltenen Quellenbestand aufmerksam, der für die Überlieferung der in Salzburg komponierten Werke Mozarts von epochaler Bedeutung ist:¹¹ Nach dem Tod von Leopold Mozart im Jahr 1787 hatte seine Tochter Maria Anna zahlreiche im Familienbesitz befindliche Stimmensätze von Werken ihres Bruders Wolfgang dem Augustinerkloster Heilig Kreuz in Augsburg überlassen; der Bestand befindet sich heute in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg. Dieses Material ist zwar nicht von den Mozarts selbst, sondern von professionellen Kopisten erstellt worden, die aber meist sehr sorgfältig die Stimmen aus den autographen Partituren abgeschrieben haben; diese Stimmen hat der Komponist selbst oder auch sein Vater Leopold gewissenhaft auf etwaige Fehler hin durchgesehen, wie manche Korrekturen belegen. Der Vergleich von Stimmen des Augsburger Fundus mit erhaltenen Originalpartituren hat den hohen Authentizitätsgrad dieses Materials bestätigt, das in manchen Einzelheiten sogar genauer und eindeutiger die Intentionen Mozarts wiedergibt, als dies manchmal die Autographe selbst vermögen. Der Bestand enthält zwar nicht die originale Partitur, dafür aber einen vollständigen Stimmensatz unserer B-Dur-Messe, der als die getreueste erhaltene Überlieferung dieses Werkes zu gelten hat und für alle neueren Ausgaben der Messe einschließlich der im Rahmen der *Neuen Mozart-Ausgabe*¹² und für die vorliegende Edition die Hauptquelle darstellt.

Der Stimmensatz aus dem Mozartschen Familienbesitz enthält, den Salzburger Aufführungsgewohnheiten entsprechend, auch drei Posaunenstimmen, die die Chorpatrien von Alt, Tenor und Bass verstärken. Da diese Instrumentalstimmen bis in die kleinsten Einzelheiten der Artikulation hinein genau dem Verlauf der Vokalstimmen folgen, wurde der Übersichtlichkeit halber in dieser Ausgabe auf den Abdruck des Posaunensatzes in der Partitur verzichtet. Die Posaunen gehen an den Tutti-Stellen mit den Chorstimmen grundsätzlich *colla parte*. Darüber hinaus ist ihre Mitwirkung auch an einigen Piano-Stellen des Chores vorgesehen. Diese werden im Kritischen Bericht (II. Zur Edition) der Ausgabe nachgewiesen. Bei Aufführungen mit stark besetzten Chören, die einer Verstärkung nicht bedürfen, sollte auf die Posaunen verzichtet werden; in diesem Fall wäre zur Unterstreichung der dynamischen Kontraste allerdings zu erwägen, die Piano-Abschnitte von einem Halbchor singen zu lassen. Bei Aufführungen mit Posaunen ist in jedem Fall darauf zu achten, dass sie nicht zusammen im Orchester, sondern in unmittelbarer Nachbarschaft zu den jeweils zu verstärkenden Singstimmen plazierte sind; bei den Posaunen sollte es sich unbedingt um eng mensurierte Instru-

mente in historischer Bauweise handeln; von der Verwendung moderner Orchesterposaunen ist abzuraten.

Die Musikgeschichtsschreibung tat sich mit der Beurteilung von Mozarts B-Dur-Messe nicht immer ganz leicht. Otto Jahn wirft 1867 dem Werk grundsätzlich „Bestreben nach gefälligen Reiz“ vor und stellt fest, dass „weder die Auffassung noch die Ausführung tiefer eingreift.“ Andererseits verschweigt Jahn aber auch nicht, dass seiner Ansicht nach wenigstens einige Teile der Messe als durchaus gelungen zu betrachten sind:

Das *Sanctus* ist ausnahmsweise ein kurzer fugierter Satz von interessanter Führung, das *Benedictus* ist ein ungemein wohlklingendes, eigenthümlich begleitetes Sopransolo; am tiefsten greift das *Agnus dei*, welches bei wunderschönem Klang auch ernst empfunden ist.¹³

Hermann Abert nimmt 1919 Jahns Kritik etwas zurück, weist aber doch nachdrücklich darauf hin, dass die B-Dur-Messe im Hinblick auf die „Kirchlichkeit“ nicht an Mozarts Messen des Jahres 1776 herantreffe, und bemängelt die Textüberlagerungen in *Gloria* und *Credo*, die sich bei genauerem Hinsehen jedoch als verhältnismäßig harmlos erweisen.¹⁴ Erst Alfred Einstein findet zu einer Interpretation, die die „Kirchlichkeitsproblematik“ dieser Messe auf überraschende Weise auflöst und einen unbefangeneren Zugang zu dem Werk eröffnet:

[Diese Messe] ist so intim, der Orchesterapparat so bescheiden, so lyrisch, daß sie fast privaten Charakter hat, in dem der Unterschied zwischen Kirchlich und Profan verschwindet. Zugleich ist sie süddeutsch volkstümlich, und es ist verständlich, daß keine der andern Messen Mozarts auf soviel österreichischen und bayrischen Kirchenchören in alten Abschriften zu finden ist. Das *Dona* ist eine Art von Vaudeville, wie wir es später ungefähr in der letzten Szene der „Entführung“ wiederfinden – immer wieder kehren Tutti und Soli zur herrlichen Anfangsmelodie zurück. Gleichzeitig ist das Werk aber voller Feinheit unauffälliger Polyphonie und vor allem chromatischer Bewegtheit und Kühnheit – Mozart bleibt Mozart, auch wo er sich zum Volk herabneigt.¹⁵

So erweist sich Mozarts *Missa brevis* in B-Dur als überzeugende Wiederlegung der Ansicht, dass Heiterkeit in der Kunst nicht mit Würde und Ehrfurcht vor dem religiösen Mysterium in Einklang zu bringen sei: Ohne ein tieferes Verständnis für die mitunter geradezu fröhliche Abgeklärtheit, in der sich das Gotteslob in diesem Werk äußert, bleiben uns wichtige Aspekte des Wesens Mozarts, der Anschauungen seiner Zeit und nicht zuletzt auch ein gutes Stück christlicher Glaubensfreude verschlossen.

Würzburg, Sommer 2000

Bernhard Janz

¹⁰ So etwa der Stimmensatz der Salzburger Dommusik. Vgl. Holl, S. XIII.

¹¹ Walter Senn, „Die Mozart-Überlieferung im Stift Heilig Kreuz zu Augsburg“. In: *Neues Augsburger Mozartbuch*, Augsburg 1962, S. 333–368.

¹² *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. I/1/4, Kassel etc. 1989, S. 3–56.

¹³ Otto Jahn, *W. A. Mozart*. Zweite durchaus umgearbeitete Auflage (die Besprechung der B-Dur-Messe ist in der Erstaufgabe nicht enthalten!), 2 Bde., Leipzig 1867, Bd. 1, S. 264–267.

¹⁴ Hermann Abert, *W. A. Mozart*. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart, 2 Bde., Leipzig 1919, Bd. 1, S. 413f.

¹⁵ Alfred Einstein, *Mozart. Sein Charakter, sein Werk*, Zürich etc. 1953 (amerikanische Erstausgabe: New York 1945), S. 386f.

Foreword (abridged)

To a greater extent than almost any others, Mozart's Masses combine a very high degree of artistic accomplishment and tonal beauty with fulfilment of the demands made by the Liturgy. Even the textually expansive movements *Gloria* and *Credo* are, in most of Mozart's Masses, short enough to meet the requirements of a festive service, today as in his time. The choral parts are not too difficult for well-trained amateur singers, and in most cases even the solo sections are – given the necessary technical ability, vocal qualities and careful preparation – performable by non-professional singers. In addition, Mozart's church compositions frequently require only a small instrumental ensemble, which can be assembled relatively easily even when resources are limited; in common with all of Mozart's other Masses in the *brevis* class, the present work can be performed accompanied by a chamber orchestra consisting of violins, basses (double bass, cello, and possibly bassoon) and organ.

As the autograph score of Mozart's Mass in B flat KV 275, which may have shown the date of composition, has been lost since the 19th century, we must look to secondary sources to ascertain when this work was written. We know from a letter which Leopold Mozart sent to his son that this Mass was performed on the 21st December 1777 at the Benedictine Abbey Church of St. Peter in Salzburg. The belief that this work was composed during the summer or early autumn of 1777, shortly before Mozart left for Mannheim and Paris (23rd September) cannot be proved from irrefutable sources of documents, but in the meantime it has generally been accepted as a plausible hypothesis.

When Gustav Nottebohm published this Mass in B flat during the 1880s, as part of the first Mozart Complete Edition, he used as his source material a set of performing parts which had been copied about or shortly before 1800 for the Augustinian Monastery Church and the St. Michael's Court Church in Munich. We now know that those parts differed in some not unimportant details from the originals. The philological correctness of that publication was long considered unquestionable, so performance editions of the work were based on Nottebohm's version.

However, as recently as 1962 Walter Senn drew attention to a substantial quantity of source material preserved at Augsburg which is of central importance to our knowledge of many of Mozart's works composed at Salzburg. After the death of Leopold Mozart in 1787 his daughter Maria Anna handed over to the Augustinian Monastery Heilig Kreuz in Augsburg numerous sets of performing parts of works by her brother Wolfgang which had until then been in the family's possession. Although these parts had not been written by the Mozarts but by copyists, they were carefully examined for mistakes by the composer himself or his father Leopold, as is evident from the many corrections which they contain. The complete set of performing parts of the Mass in B flat included in that Augsburg collection has to be accepted as the most authentic source for this work, and it has been used as the basis for all recent editions of the Mass, including that in the *Neue Mozart-Ausgabe* and the present publication.

The set of parts originally in the possession of the Mozart family includes, as a result of the performing practice at Salzburg in those days, three trombone parts, doubling the alto, tenor and bass chorus lines. As these instrumental parts double the voices precisely, the trombone parts are not included in detail in the present score. As a rule, in *tutti* sections the trombones follow the choral parts *colla parte*. In addition, it is intended that they play during several piano passages of the choir. These are identified in the Critical Report of the present edition (see II. Zur Edition). At performances with a large choir, at which no instrumental support is necessary, the trombones should not be used; in this case dynamic contrasts might be emphasized by the use of a semi-chorus.

Musicological opinion has not always been entirely favourable to Mozart's Mass in B flat, especially with regard to its suitability for liturgical use, but it was Alfred Einstein who first arrived at an interpretation which clarified, in a surprising manner, the problematical aspects of this Mass and which opened the way to an unbiased approach to this work.

Thus Mozart's *Missa brevis* in B flat proves to be a convincing rebuttal of the view that cheerfulness in art cannot be reconciled with the mysteries of religion: without a deep understanding of the sometimes exuberant joyfulness with which the praise of God is expressed in this work, important aspects of the nature of Mozart, who shared the view of his contemporaries, and not least an abundance of joyful Christian faith, would be closed to us.

Bernhard Janz
Translation: John Coombs

Avant-propos (abrégé)

Les messes de Mozart unissent une haute perfection artistique et une beauté sonore comme le font seulement quelques rares œuvres écrites sur l'Ordinaire. Même les mouvements écrits sur un texte riche, tels le *Gloria* et le *Credo* ont dans ces messes une étendue qui est encore de nos jours conforme au cadre du service divin d'une grande fête. De plus, les parties du chœur sont exécutables par des amateurs bien entraînés et même les parties solistes peuvent être interprétées par des non-professionnels, les moyens techniques, les qualités vocales et une étude approfondie étant les conditions exigées. De plus, les compositions sacrées de Mozart se contentent plus d'une fois d'un ensemble instrumental qu'il est encore facile de réunir avec des moyens limités. Comme toutes les messes brèves, la messe présentée ici peut être exécutée par un orchestre de chambre formé de violons, de basses (contrebasse, violoncelle, éventuellement un basson) et par un orgue.

Comme le manuscrit autographe vraisemblablement daté de la messe en Si bémol majeur KV 275 a disparu depuis le XIX^e siècle, nous devons utiliser d'autres sources pour en fixer la date d'écriture. Il découle d'une lettre de Leopold Mozart à son fils que la messe fut donnée le 21 décembre 1777 à l'église de l'abbaye bénédictine de Saint-Pierre de Salzburg. L'hypothèse consistant à en placer la composition à l'été ou au début de l'automne 1777, c'est-à-dire peu avant le départ de Mozart pour Mannheim et Paris (23 septembre), ne peut s'appuyer sur aucun document ou source sûre, elle est cependant considérée entre-temps comme plausible.

Lorsque, dans les années 1880, Gustav Nottebohm publia la messe en Si bémol majeur dans le cadre de la première édition complète des œuvres de Mozart il se basait sur un jeu de parties qui avait été réalisé peu avant ou vers 1800 pour l'église du monastère des Augustins de Munich et pour l'église de la cour dédiée à saint Michel et qui, comme nous le savons aujourd'hui, diffère de l'original dans quelques détails qui ne sont pas sans importance. L'exactitude philologique de cette édition fut longtemps considérée comme digne de confiance, si bien que les éditions pratiques s'orientent sur l'édition Nottebohm.

Ce fut seulement en 1962 que Walter Senn attira l'attention sur une grande quantité de sources conservées à Augsburg d'une importance capitale pour la transmission des œuvres de Mozart composées à Salzburg : À la mort de Leopold Mozart en 1787, sa fille, Maria Anna légua au monastère des Augustins de la Sainte-Croix d'Augsbourg de nombreux jeux de parties des œuvres de son frère possédés par la famille. Ce matériel n'est certes pas de la main des Mozart, mais l'œuvre de copistes, cependant, il a été corrigé avec soin par le compositeur lui-même ou par son père comme certaines corrections le prouvent. Le jeu complet de parties de la messe en Si bémol majeur conservé dans ce legs doit être considéré comme la version la plus fidèle de l'œuvre et constitue la source principale pour les éditions récentes qui en ont été faites, y compris celle de la *Neue Mozart-Ausgabe* et la présente édition.

Le jeu de parties provenant de la famille Mozart comprend, conformément aux pratiques en usage à Salzburg, trois parties de trombones renforçant les parties de ténor, d'alto et de basse du chœur. Comme ces parties instrumentales suivent très exactement les parties vocales, le jeu de trombones n'a pas été imprimé dans cette édition. Dans les tutti, les trombones suivent en principe les parties du chœur *colla parte*. De plus, leur présence est prévue à certains passages piano du chœur. Ces endroits sont mentionnés dans l'apparat critique (II. Zur Edition). Lors d'une exécution avec des chœurs bien étoffés et n'ayant pas besoin de renfort, on devrait renoncer aux trombones. Dans un tel cas, on devrait faire chanter les parties piano par une moitié du chœur pour souligner les contrastes.

L'histoire de la musique ne s'est pas rendu la tâche facile pour émettre un jugement sur la messe en Si bémol majeur de Mozart, surtout pour en juger ses propriétés sacrées, jusqu'à ce qu'Alfred Einstein trouve une solution résolvant de façon étonnante la problématique posée par cette messe et ouvrant un accès à l'œuvre de manière presque naïve.

La *Missa brevis* en Si bémol majeur de Mozart s'avère donc être la réfutation convaincue à l'opinion consistant à croire que gaieté et dignité accompagnée de respect face au mystère religieux ne sont pas compatibles. Sans une compréhension profonde pour la maturité presque joyeuse avec laquelle s'exprime l'action de grâce dans cette œuvre, d'importants aspects de la personnalité de Mozart, des idées de son époque mais aussi un bel exemple d'expression joyeuse de la foi chrétienne demeurent inaccessibles.

Bernhard Janz
Traduction : Jean Paul Ménière

Missa brevis in B

KV 275 (272^b)

Kyrie

Wolfgang Amadeus Mozart

1756-1791

Allegro

Violino I

Violino II

Soprano

Alto

Trombone I
*ad libitum**

Tenore

Trombone II
*ad libitum**

Basso

Trombone III
*ad libitum**

Organo

Bassi
(Violoncello, Fagotto,
Contrabbasso)

Allegro

tasto solo

5

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

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

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

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

tasto solo

6 6 6 6 6 5 7 4 6

4 3 4 2

* Zur Verwendung der Posaunen vgl. die Einleitung

Aufführungsdauer/Duration: ca. 24 min.

© 2000 by Carus-Verlag, Stuttgart - CV 40.629

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

Urtext
edited by Bernhard Janz
Basso continuo realization by
Wolfgang Horn

Piano accompaniment for measures 10-14, featuring a flowing melody in the right hand and a steady bass line in the left hand.

e - lei - son,

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

Solo

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

Solo

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

Solo

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

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

Piano accompaniment for measures 15-19, marked with a forte (f) dynamic. The right hand features a more active, rhythmic melody.

Tutti

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

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

Tutti

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

Tutti

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

Tutti

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

Gloria

Intonation ad libitum

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. oder Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.

Allegro

Violino I *p*

Violino II *p*

Soprano *p Tutti*
Et in ter - ra pax ho - mi - lus

Alto *p Tutti*
Et in ter - ra pax ho - ni - bus

Tenore *p Tutti*
Et in ter - ra pax mi - ni - bus

Basso *p Tutti*
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

Organo *p*

Bassi

Allegro

bo - vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te,

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

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

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

6 - 6 - 6 - 6 9 7 -
5 4 3 -

be-ne-di-ci-mus te, ad-o-ra-mus te, glo-ri-fi-ca-mus te.
 be-ne-di-ci-mus te, ad-o-ra-mus te, glo-ri-fi-ca-mus te.
 be-ne-di-ci-mus te, ad-o-ra-mus te, glo-ri-fi-ca-mus te.
 be-ne-di-ci-mus te, ad-o-ra-mus te, glo-ri-fi-ca-mus te.

8
3 3 3 3 6



a-ti-gi-mus, a-gi-mus ti-bi pro-pter ma-gnam
 Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi pro-pter ma-gnam
 Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi, gra-ti-as pro-pter ma-gnam
 Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi, gra-ti-as pro-pter ma-gnam

5 — 6 — 6 — 8 — 7^b — 6^b — 7^b — 6^b — 7 —
 5 — 5 — 5 — 3 — 5^b — 4 — 4 —
 3 — 3 — 3 — 3 — 3 —

25

glo-ri-am tu-am.

glo-ri-am tu-am.

glo-ri-am tu-am.

glo-ri-am tu-am. Solo Do - mi-ne

glo-ri-am tu-am. Solo De - us Pa -

glo-ri-am tu-am. Solo Do - mi-ne De - us, Rex - coe - le - stis,

6 5 6 5 4 3h 6 6h 4 3 7

32

Solo Do - mi-ne De - us, A - gnus

Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - - - su, Je - - -

- ter o - mni - - pot - ens. Do - mi-ne De - us, A - gnus

us Pa - - - ter. Do - mi-ne De - us, A -

7 8 - 7h - 6 - 5 - 5# 6 -
6 - 5 - 4 - 3 - 4 -

De - i, Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re

su Chri - ste, Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis, pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re

De - i, Fi - li - us, Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis, pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re

gnus De i, Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis, pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re

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

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

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

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

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

6 7 / 4 4 / 7 / 4 5 / 6 5 / 6 6 7 7b / 4 3 / 2 3 / 4 4

50

no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di, su - sci - pe

no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di, su - sci - pe

no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di, su - sci - pe

no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di, su - sci - pe,

6 5 6 - 6 - 7 7 6 7b

4 4 4 4 4 4 4 5b

56

de - pre - ti - o - nem no - stram. Qui se - des ad dex - te - ram,

de - pre - ca - ti - o - nem no - stram. Qui se - des ad dex - te - ram,

de - pre - ca - ti - o - nem no - stram. Qui se - des ad dex - te - ram,

su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram. Qui se - des ad dex - te - ram,

6 7b 8 6 - 7

4b 5 - 5 - 4b - 3 - 4 4 4 5 4 3b -

62

ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re no - bis.

ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re no - bis.

ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re no - bis.

ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re no - bis.

7 6 5b 6 6 7b 6 5

68

Quo - ni - am, quo - ni - am tu so - lus, tu so - lus san - ctus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus Do - mi - nus.

Quo - ni - am, quo - ni - am tu so - lus, tu so - lus san - ctus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus Do - mi - nus.

Quo - ni - am, quo - ni - am tu so - lus, tu so - lus san - ctus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus Do - mi - nus.

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

88

f Tutti

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

6 - 8 - 7 - 8 - 7 \sharp - 6 \flat - 6 - 7 \flat - 6 \sharp 5 6 6 - 6 - 5 -
 5 - 6 - 5 - 3 5 - 5 - 6 \sharp 5 6 5 - 4 - 3 -

94

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 - -

100

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

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

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

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

5 3 6 5 6 4 3 3

106

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

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

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

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

6 5 6 5 5 3 5 3

Credo

Intonation ad libitum

Cre - do in u - num De - um. *oder* Cre - do in u - num De - um.

Allegro

Violino I *f* *tr*

Violino II *f* *tr*

Soprano *f* *Tutti*
Pa - trem o - mni - pot - en - tem, fa - cto - rem coe - li et ter - rae,

Alto *f* *Tutti*
Pa - trem o - mni - pot - en - tem, fa - cto - rem coe - li et ter - rae,

Tenore *f* *Tutti*
Pa - trem o - mni - pot - en - tem, fa - cto - rem coe - li et ter - rae,

Basso *f* *Tutti*
Pa - trem o - mni - pot - en - tem, fa - cto - rem coe - li et ter - rae,

Allegro

Organo *f* *Tutti*

Bassi *f* *Tutti*

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

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

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

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

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

6 - 6 - 6 5 4 6 6 6 6 5 [5 -] 6 - 6 - 7 - 6 - 6 - 5

8

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

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

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

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

5 - 6 - 6 - 6 - 6 - 5i 4h - 6 - 6 - 6 4h 7 6h - 6 7 6 6h
 3 - 5 - 2 - 5 2 5 2

12

te o - m - ni - a sae - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um

an - te o - m - ni - a sae - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um

an - te o - m - ni - a sae - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um

an - te o - m - ni - a sae - cu - la. De - um, lu - men, De - um

[5 -] 6 - 8 7 6 5 - 4 6 - 6 - 6 b 6 h b 6 h h 6 #
 6 h 4 2

Allegro

Piano accompaniment for measures 40-43. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth-note figures. Dynamics include *f* and *tr* (trills).

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

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

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

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

Allegro

Piano accompaniment for measures 44-47. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand has a rhythmic accompaniment with chords and eighth-note figures. Fingerings are indicated with numbers 3, 4, 5, 6, 8.

5 6 - 6 5
3 4 3

8 8 8 8 8 8 8 8 5 4 4 - 6 -
3 2

Piano accompaniment for measures 48-51. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth-note figures. Trills (*tr*) are present in the right hand.

cun - dum Scri - ras. Et a - scen - dit, a - scen - dit in coe - lum:

cun - dum Scri - ptu - ras. Et a - scen - dit, a - scen - dit in coe - lum:

cun - dum Scri - ptu - ras. Et a - scen - dit, a - scen - dit in coe - lum:

cun - dum Scri - ptu - ras. Et a - scen - dit, a - scen - dit in coe - lum:

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

48

se - det, se - det ad dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a,
 se - det, se - det ad dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a,
 se - det, se - det ad dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a,
 se - det, se - det ad dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a,

6 — 5 4 — 6 — 8 — 7 4 — 6 — 7 6 — 6 — 6 — 6 — 6 — 6 — 6 —
 2 — — — — 3 — 5 2 — — — — 4 — 3 — 5 —

52

ju - di - ca - re, ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os
 ju - di - ca - re, ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os
 ju - di - ca - re, ju - di - ca - re vi - vos, ju - di - ca - re vi - vos, vi - vos et mor - tu - os

6 5 — [5 —] 8 — 8 — 7^b — 7^b — 6 — 6^b —
 3 — [3 —] 3 — 4 — 4 — 5 — 4 —
 2 — — — — 2 — 3 —

tasto solo

56

f *f* *f* *f*

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

4 6 7 7 6 8 6 6 5

60

p *p* *Solo* *Solo* *Solo* *Solo*

non e - rit nis. Quicum Pa - tre et Fi - li - o
 non, non e - rit fi - nis. Qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro -
 non, non e - rit fi - nis. Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num, et vi - vi - fi -
 non, non e - rit fi - nis. Et

8 7 6 5 -
 6 6 5 3 -

tasto solo

74

cle - si-am. Con-fi - te - or u-num ba-ptis - ma in re-mis - si - o-nem pec-ca - to -

cle - si-am. Con-fi - te - or u-num ba-ptis - ma in re-mis - si - o-nem pec-ca - to -

cle - si-am. Con-fi - te - or u-num ba-ptis - ma in re - mis - si - o-nem pec-ca - to -

cle - si-am. Con-fi - te - or u-num ba-ptis - ma in re - mis - si - o-nem pec-ca - to -

6 6 5 6 5 6 7 6 5

5 3 5 3 5 6 5 3

78

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

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

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

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

5 6 8 8 7 7 6

3 3 3 4 5 4 6

2 2 3 3 3 4 4

tasto solo

82

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

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

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

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

6 5 3 6 5 3 5 - 6 5 - 6 -

86

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

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

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

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

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

Sanctus

Allegro comodo

Violino I

Violino II

Soprano

Alto
Trombone I
ad libitum

Tenore
Trombone II
ad libitum

Basso
Trombone III
ad libitum

Organo

Bassi

f Tutti

San -

- ctus,

Allegro comodo

f Tutti

San

6

6

9

7

6

5

6

5

f Tutti

San -

ctus, San

San -

- ctus,

San - ctus

6

9

8

6

5

4

2

6

6

Piano accompaniment for measures 10-14, featuring a flowing sixteenth-note melody in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.

f Tutti

tr

San - - - - ctus Do - mi - nus De - us, Do -
 - ctus, San - - - - ctus

- ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - o -
 Do - mi - nus De - us Sa - ba - o - th, Do - mi - nus De us,

9 8 6 5
7 3 -

6 5

6 5

4 2



Piano accompaniment for measures 15-19, continuing the musical texture from the previous page with similar rhythmic patterns.

us, Do - mi - nus De - us Sa - ba - o - th, San -
 Do - mi - nus De - us, Do - mi - nus De - us Sa - ba - o - th, San -
 Do - mi - nus De - us, Do - mi - nus De - us Sa - ba - o - th, San -
 San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - o - th, San -

6 - - - - -
5

6 5

6 5

6 4 - 3 - - - -

6 5 4 - 3 - - - -

6 - - - - -

4 2

Piano accompaniment for measures 20-24, featuring a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes in both hands.

ctus. Ple - ni sunt coe-li et ter - ra glo - - ri-a tu - a. Ho-

ctus. Ple - ni sunt coe-li et ter - ra glo - - ri-a tu - a. Ho-

ctus. Ple - ni sunt coe-li et ter - ra glo - - ri-a tu - a. Ho-

ctus. Ple - ni sunt coe-li et ter - ra glo - - ri-a tu - a. Ho-

Piano accompaniment for measures 25-29, continuing the complex rhythmic pattern.

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

Piano accompaniment for measures 25-29, featuring a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes in both hands.

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

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

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

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

Piano accompaniment for measures 30-34, featuring a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes in both hands.

8 7 6 6 5 5
 5 5 [-] 4 [-] 3 [-]

Musical score for page 30, measures 30-34. The score includes piano (p) and organ parts. The lyrics are:

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

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

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

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

Musical score for page 35, measures 35-39. The score includes piano and organ parts. The lyrics are:

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

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

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

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

Fingerings for the organ part:

 6 - 6 - 5 -

 5 - 4 - 3 -

 6

 6

 9 8 - 7

 5

 3

Benedictus

Comodo

Violino I

Violino II

Soprano

Organo

Bassi

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

6 6 6 5 7 8 6 6 6 *tasto solo*

5 4 3 2 3 5 6 5

8

tr *p* *f* *p*

Solo

Be-ne - di - ctus in no - mi-ne Do - mi-ni De - i Pa-tris qui ve-nit in be-ne - di-ctus qui ve-nit in

6 6 6 6 *tasto solo*

5 5 3 4 3 2 3 6 6 6 5

16

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

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

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

5 7 7 6 7 7

3 3 7 4 7

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

6 - 5 - 4 - 2 - *tasto solo*

ni, be-ne - di - c qui ve - nit, be - -

6 7 7 6

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

6 4 6 6 6 6 6 5

57

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

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

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

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

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

senza Organo col Organo

64

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

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

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

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

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

Agnus Dei

Andante

Violino I

Violino II

Soprano

Alto
Trombone I
ad libitum

Tenore
Trombone II
ad libitum

Basso
Trombone III
ad libitum

Organo

Bassi

Andante

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

5

tasto solo

5b 5 4 6 6 4 8 7 5 7b 6 4 5 6 7 7# 8 - 6
4 3 3 - 4 3 4 # 2 4 3 - 4

10

ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, A - gnus De - i: mi - se -
 ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, A - gnus De - i: mi - se -
 ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, A - gnus De - i: S - se -
 ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, A - gnus De - i: mi - se -

6b — 7 7h 8 — 6b — 7 — 6 — 5 — *tasto solo* 5b 5h 6 6

14

no - bis. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, A - gnus
 re - re no - bis. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, A - gnus
 re - re no - bis. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, A - gnus
 re - re no - bis. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, A - gnus De -

8 — 6b — 7 b5 — 7 — 6 — 5 — b — 6 6 — 7 6 5 — 4h — 6 — 4 5 6b — 6 — 6b —
 4 — 4 — 4 — 4 — 3 4 — 5 — [3 2] — 2 — 4 — 4 — 2

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

5 6 5 4# 5 6b 6 4 - 7b - 6 - *tasto solo* 5 5# 6 6

ca - ta mun - di: do - na no - bis pa - cem.
 tol - lis pec - ca - ta mun - di: do - na no - bis pa - cem.
 lis pec - ca - ta mun - di: do - na no - bis pa - cem.
 tol - lis pec - ca - ta mun - di: do - na no - bis pa - cem.

8 7 7 6 5 6# 8 7 7b 6# 5 5 *tasto solo*
 6 5 4 4# 5b 6# 5 5 4 3 3

26 Allegro

fp p f

Solo Tutti

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

Do-na no - bis pa - -

Do-na no - bis, ispa -

Do - a, - do a

Allegro

fp Solo p Tutti

tasto solo 5 7 6

35

tr fp p fp p

Solo

em, do-na a no - bis pa - cem. Do - - na no - -

Solo

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

Solo

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

Solo

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

p Solo

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

42

fp *P*

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

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

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

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

5 [3] 5 [3] 6 5 4 2 6 6 5 *tasto solo*

50

no - bis pa - cem,

pa - cem,

do-na no - bis pa

do-na no - bis pa - cem,

f

f

f Tutti

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

f Tutti

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

f Tutti

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

f Tutti

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

6 6 6 6 6 4 6 6 5 - 6 5 5 - 6 5 -

3 - 5 3 5 b - 5b 3 -

tr

tr

Solo

do-na no - bis pa - cem,

no-bis pa - cem,

Solo

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

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

6 5 - *Solo* *p*

5 4 3 *tasto solo*

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

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

6 9 - 6 - 6 9 - 6 - 6 9 7
5b 4 - 3 - 5 4 - 3 - 5 4 5

110

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

f *Tutti* *p* *tr* *Solo*

6 6 6 5 - 4 3 *tasto solo*

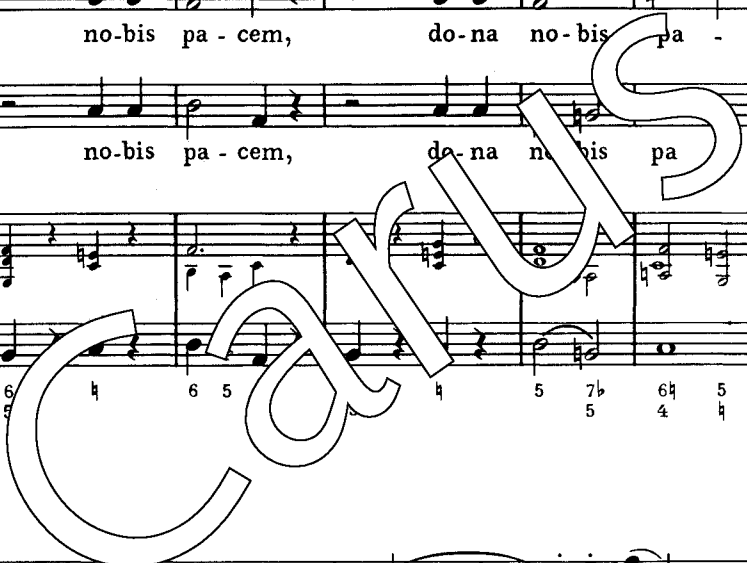
118

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

p *Solo*

Piano introduction for measures 127-134, featuring a treble and bass clef staff with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The music consists of a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Vocal and piano accompaniment for measures 127-134. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor) enter with the lyrics: "cem, do-na no - bis, no-bis pa - cem, do-na no-bis pa -". The piano accompaniment includes a "Solo" section for the right hand. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.



Piano introduction for measures 135-142, featuring a treble and bass clef staff with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The music includes dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano).

Vocal and piano accompaniment for measures 135-142. The vocal parts enter with the lyrics: "cem, do - na, do - na, do - na no - bis pa - cem, do - - - na no - bis". The piano accompaniment includes dynamic markings of *f* and *p*. The instruction "tasto solo" is written below the piano part.

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

7 6 7 6 5 5 3
 3 4 3 3

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

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

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

6 5, 6 5_b, 5 - 6, 5, [5 4] 3, 6, 6, 6 5, 7, 6, 6, 6 4, 5, 7, 6 5, 3

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

p

8 8 8

Kritischer Bericht

I. Die Quelle

Die vorliegende Ausgabe von Mozarts *Missa brevis* in B-Dur KV 275 stützt sich auf das in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg unter der Signatur *Hl. Kreuz 8* aufbewahrte handschriftliche Stimmenmaterial aus dem Familienbesitz der Mozarts (vgl. das Vorwort), da die autographe Partitur schon seit dem 19. Jahrhundert verschollen ist. Diese Stimmen stammen aus dem Bestand des Augustinerchorherrenstifts Heilig Kreuz zu Augsburg, dem früheren Dominikanerkloster Heilig Kreuz. Sie wurden von professionellen Kopisten aus der autographen Partitur der Messe erstellt und – wenigstens zum Teil – von den Mozarts selbst durchredigiert.

Das Augsburger Stimmenmaterial enthält folgende 24 Stimmen (Titel in originaler Schreibweise):
Canto., *Canto Rip:[ieno]* (2x), *Alto.*, *Alto Rip:[ieno]* (2x), *Tenore.*, *Tenore Rip:[ieno]* (2x), *Basso.*, *Basso Rip:[ieno]* (2x)
Violino 1^{mo} (2x), *Violino 2^{do}* (2x)
Trombone 1^{mo}, *Trombone 2^{do}*, *Trombone 3^{zo}*
Violone, *Fagotto*.
Organo., *Organo Rip.[ieno]*, *Battutta*.

Zum „Dona nobis pacem“ hat Mozart selbst die T. 1–6 der Violine I in die Battuta-Stimme eingetragen. Für eine genaue Quellenbeschreibung sei im Übrigen auf den Kritischen Bericht der Ausgabe der Messe von Monika Holl im Rahmen der *Neuen Mozart-Ausgabe* verwiesen.¹

Die Überprüfung von Überlieferungen aus Augsburger Kompositionen Mozarts, von denen die Kopisten angefertigten Stimmen aus dem Originalmaterial auch die originalen Partituren auf uns gekommen sind (vgl. z. B. die *Missa solemne* KV 275/337), zeigt, dass die von den Mozarts überlieferten Stimmen in der Regel äußerst genau den autographen Partituren entsprechen. In einigen Fällen sind jedoch Abweichungen festzustellen, die teilweise fast ausschließlich auf die Kopierpraxis zurückzuführen sind. In anderen Fällen sind die Stimmen sogar detaillierter als die autographen Partituren, so etwa in der Artikulation der Posaunen oder der Orgeln. Solange die Augsburger Stimmen der B-Dur-Messe einer autographen Überlieferung als durchaus gleichwertig betrachten werden. Alle anderen in unterschiedlicher zeitlicher und räumlicher Nähe zu den Mozarts entstandenen Abschriften dieser Messe treten in ihrer Bedeutung dementsprechend hinter die Hauptquelle zurück² und werden für die vorliegende Neuausgabe nicht berücksichtigt. Der daraus resultierende Notentext unterscheidet sich von dem in der *NMA* wiedergegebenen³ nur in einigen mehr nebensächlichen Details, ist aber stellenweise – so etwa in der Artikulation oder der Behandlung mancher Vorschläge – eindeutiger als dieser.

II. Zur Edition

Was die Überlieferung eines musikalischen Werkes ausschließlich in handschriftlichem Stimmenmaterial angeht, sei an dieser Stelle auf ein grundsätzliches Problem aufmerksam gemacht, das im Zusammenhang mit den einschlägigen Editionsprojekten oft nicht hinlänglich berücksichtigt wird: Der Kopist vervielfältigt das Material nicht einfach, sondern passt es im Zuge der Herstellung von „Rollenbüchern“ für die Ausführenden darüber hinaus auch an die konkreten Voraussetzungen einer Aufführung an. So gehen die Stimmenhefte von Violine, Fagott, Battuta, Orgel und Ripienorgel i. d. R. alle auf eine einzige Notenzeile der Partitur zurück, das System der „Bassi“. Während sich die Abschriften für Violine und Fagott meist weitgehend gleichen, gibt es zwischen den Abschriften für die Orgeln und der Battutastimme mitunter abweichende, schwerwiegende Unterschiede z. B. in der Bezifferung. Zudem sind die verschiedenen Exemplare einer einzelnen Stimme (z. B. Sopran Ripieno I / Sopran Ripieno II) weichen manchmal in nicht ganz unerheblichen Einzelheiten voneinander ab. Die Rekonstruktion einer Partitur aus solchem Material erfordert in unzähligen Fällen die sorgfältige Prüfung der wissenschaftliche Arbeit meist nebensächlichen Details der Überlieferung. Angewandt auf die vorliegende Ausgabe, die eine vollständige Protokollierung auch nur für ein einziges Werk ganze Bände füllen würde. Der vorliegende kritische Bericht beschränkt sich daher auf die Dokumentation aller eindeutigen substantiellen Lesarten. Zur Erreichung eines Höchstmaßes an Transparenz und Überprüfbarkeit ist in der Lokalisierung nicht nur das jeweilige Instrument bzw. die Stimme angegeben, sondern darüber hinaus auch, in welchen Heften sich die Abweichung befindet: Nur „A“ bedeutet, dass die Variante in sämtlichen Alt-Stimmheften (Alt, Alt Ripienheft 1, Alt Ripienheft 2) auftritt; mit „Ar1“ ist gemeint, dass sich die Lesart ausschließlich im ersten Stimmheft für die Alt-Ripienisten befindet, nicht aber im zweiten Ripien-Stimmheft der Altisten und auch nicht im Heft des Solo-Alts (vgl. Abkürzungsverzeichnis weiter unten).

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

Ohne Einzelnachweis wurden die Schreibweise der Tempoangaben (z. B. *Allegro* für orig. „allo“) und der dynamischen Angaben (z. B. *p* für orig. „pia.“; *f* für orig. „for.“ usw.) vereinheitlicht, Bögen bei Vorschlagsnoten ergänzt, da die Quellen i. d. R. diese Bögen nicht aufweisen, Abkürzungen sowie sog. Noten- und Text-Faulenzer (z. B. Halbe

¹ Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Kritische Berichte*, Bd. I/1/4, Kassel etc. 1999, S. d/5–24.

² Siehe Fußnote 1.

³ Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. I/1/4, Kassel etc. 1989, S. 3–56.

mit Achtelbalken für Tonrepetition in Achteln über die Dauer einer halben Note) ausgeschrieben, punktierte Noten, deren durch die Punktierung hinzugefügter Wert in den nächsten Takt hineinragt in jeweils zwei durch einen Haltebogen verbundene Noten aufgelöst sowie rhythmische Verbindungen, die in den Stimmen in der Schreibweise Viertel + Achtel mit Punkt (mit Haltebogen) / Sechzehntel erscheinen in doppelt punktierte Viertel mit Sechzehntel überführt.

Ein Problem bereitete das vereinzelt Fehlen von dynamischen Zeichen, Artikulationszeichen, Bögen, Verzierungen oder Akzidentien in einem Stimmheft bei gleichzeitigem Vorhandensein der entsprechenden Zeichen in einem anderen Heft derselben Stimme. Die Angleichung der Artikulation bei Wiederholungen oder analogen Stellen erfordert eine äußerst differenzierte Behandlung: Bei vereinzelt Abweichungen („Ausreißern“) in nur einer einzigen Stimme (bzw. nur einem Stimmheft) und an nur einer einzigen Stelle wurde i. d. R. von einem Schreibversehen ausgegangen, das ohne Nachweis korrigiert wurde. Anders verhält es sich jedoch mit konsequenten Varianten wie etwa im *Credo*, VI 1 und VI 2, Takt 5 bzw. Takt 87: Die Staccatopunkte auf den Achteln finden sich tatsächlich erst am Schluss des Satzes und tauchen davor nicht auf. Da in diesem wie auch in manchen anderen Fällen die Abweichung der Artikulation als von Mozart durchaus beabsichtigt erscheint, wurde auf eine Angleichung der parallelen und analogen Stellen verzichtet; bei der Einstudierung sollte auf diese Varianten besonderes Augenmerk gerichtet werden.

Die Setzung der Akzidentien, wie weit ein Vorzeichen ausreicht, ist, dass das überlieferte Stimmmaterial übernommen werden kann, was grundsätzlich nur bei Material übernommen werden sollte. Vorzeichen aber, die nach den Regeln des Notensatzes überflüssig sind, können ersatzlos weggelassen werden; um eine unnötige Aufblähung des Apparates zu vermeiden, verzichtet der Bericht auf eine Auflistung dieser Streichungen. Umgekehrt erscheinen Vorzeichen, die nicht in der Hauptquelle stehen und nach den heutigen Regeln nötig sind, im Kleinstich, sind also im Notenbild unmittelbar als Zusätze erkennbar.

Das Augsburger Aufführungsmaterial enthält drei bezifferte Stimmen: Die *Battuta*, die Stimme des *Organo* und die des *Organo ripieno*. Die Bezifferungen dieser Stimmen weichen in zahlreichen Details voneinander ab; diese Abweichungen sind allerdings fast sämtlich insofern von untergeordneter Bedeutung, als sie im Allgemeinen nur unterschiedlich ausführlich die geforderte Harmonie fixieren, die der Generalbass-Spieler improvisatorisch auszuführen hatte. An unzähligen Stellen hat der Schreiber in einer Stimme etwa die aus der Fortschreitung an und für sich ohnehin selbstverständlichen Haltestriche zum nächsten

Achtel aus Platzmangel weggelassen und in der anderen ausgeschrieben; mitunter ist auch in nur einer der Stimmen gefordert, dass die Terz tiefalteriert zu greifen ist, obwohl sich dies aus der Vorzeichnung ohnehin ergibt, und der Hinweis lediglich als Warnung und nicht als substantielle Abweichung von den anderen Stimmen zu verstehen ist. Eine minutiöse Auflistung aller dieser und ähnlicher Stellen würde keinen Beitrag zum Verständnis der Intentionen Mozarts liefern, sondern im Gegenteil die wenigen essentiellen Unterschiede unter einem Wust von Unwesentlichem unauffindbar machen. Dementsprechend bleiben im Kritischen Bericht alle Bezifferungsunterschiede, die keine Konsequenzen auf den harmonischen Verlauf der Generalbassausetzung haben, unberücksichtigt und werden angeglichen. Dagegen werden selbstverständlich sämtliche Bezifferungsabweichungen, die tatsächlich in die Substanz der harmonischen Zusammenklänge eingreifen, im Kritischen Bericht dokumentiert. Im Übrigen orientiert sich die Darstellungsform der Bezifferung (z. B. unter den Bassnoten statt – wie bei Mozart üblich – darüber) an der Editionspraxis von Urtextausgaben.

Da die erhaltenen Posaunenstimmen meist bis in die kleinsten Details der Artikulation hin in den Chorstimmen von Alt, Tenor und Bass abweichen, wurde aus Gründen der Übersichtlichkeit auf eine separate Ausgabe des Posaunenstrios verzichtet. Gemäß verstärken die Posaunen die entsprechenden Partien im *forte*, aber auch an den folgenden Pianostellen des *Organo*:

- Kyrie*, T. 30, 1. Hälfte einschließlich T. 31, 1. Hälfte.
 - Gloria*, T. 47, 1. Viertel einschließlich T. 50, 2. Viertel; T. 55 bis einschließlich T. 59, 2. Viertelnote; T. 64 bis einschließlich T. 67, 2. Viertel; T. 105 bis einschließlich T. 108, 1. Viertel.
 - Credo*, T. 38, 2. Takthälfte, einschließlich T. 40, 1. Viertel; T. 55 (ab 2. Viertel) bis einschließlich T. 56, 3. Viertel; T. 81 bis einschließlich T. 82, 5. Achtel (III 3. Viertel).
 - Sanctus*, T. 19–20.
 - Agnus Dei*, T. 8, Beginn bis einschließlich 5. Achtel; T. 12; T. 15, Beginn bis einschließlich 5. Achtel; T. 20; T. 23, Beginn bis einschließlich 5. Achtel; T. 25.
- Um nicht zu suggerieren, die Mitwirkung der Posaunen sei an den genannten Pianostellen unerlässlich, wurde in der Partitur darauf verzichtet, einen Einsatz der Posaunen zu kennzeichnen. In den Posaunenstimmen des Aufführungsmaterials sind diese Pianostellen im Kleindruck enthalten. Damit ist den Aufführenden die Möglichkeit gegeben, sich im Piano für oder gegen eine Beteiligung der Posaunen zu entscheiden.

In den einzelnen Sätzen auftretende Detailfragen der Tempogestaltung, Artikulation und Textierung werden in den Einzelanmerkungen zu Beginn des jeweiligen Satzes dargelegt.

III. Einzelanmerkungen

Verwendete Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bat = Battuta, Fg = Fagotto, Org = Organo, -r (1./2.) = Ripienstimme (ggf. mit Angabe der Stimmhefte), S = Soprano, -s (Solostimme), T = Tenore, T. = Takt(e), Trb = Trombone, Va = Viola, VI (1./2.) = Violino (ggf. mit Angabe der Stimmhefte), Vne = Violone. Wird bei den Stimmen, die in jeweils zwei Exemplaren überliefert sind (vokale Ripienstimmen, Violinstimmen) keine nähere Unterscheidung vorgenommen, gelten die Anmerkungen für beide Exemplare der betreffenden Stimme.

Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt, Stimme, Zeichen im Takt (Noten, Vorschlagsnoten oder Pausen), Anmerkung

Kyrie

8	VI I(2.) 6	<i>p</i> erst auf 7
	Trb II 1-3	gebunden
9	VI II(2.) 1	ohne Auflösungszeichen
10	VI I(1.) 5	stacc.
	Vne 1-2	gebunden
12	Vne 1-2	gebunden
13	VI I(1.) 8	stacc.
15	VI II(1.)	1-4 unter einem einzigen Bogen; ansonsten Bogen nur 9-11
16	VI II(1.) 1-4	unter einem einzigen Bogen
18	VI II 1-4	unter einem einzigen Bogen
20	A 1	aufgeteilt in punktiertes Viertel + Achtel, mit Haltebogen
24	VI II 13,14	ohne Stacc.-Punkte
26	Trb II 1-3	gebunden
28	A 1	aufgeteilt in punktiertes Viertel + Achtel, nicht gebunden (Aufteilung von „-le-i-“ auf zwei abgesetzte Töne intendiert? Bass eindeutig nicht; Sopran und Tenor nicht ganz eindeutig, aber auch eher nicht. Vgl. T. 20)
30	Sr 4	<i>p</i> erst ab 5
	Ar 1 4	<i>p</i> erst ab 5
	Br 1 4	<i>p</i> erst ab 5
	Trb I-III 4	<i>p</i> erst ab 5
	Orgr 5	<i>p</i> fehlt
33	Bat/Org	Bezifferung 3 schon auf
36	VI I(1.) 1-4	Bogen nur 1-3; 4: <i>p</i>

Gloria

Im *Gloria* fällt vor allem die Unklarheit in der Artikulation schon in den ersten Takt derselben Stimme auf. So enthält z.B. das erste Exemplar der Violine Bogen und umgekehrt. Den oben genannten Prinzipien entsprechend wurden die Artikulationszeichen in einem der Exemplare übernommen, die erhalten sind.

10	Trb I 1	Viertelnote; Rest des Taktes Halbe Pause
12		Ganze Note
14		<i>c²</i>
18		Ganze Note
21	Orgr 7	<i>p</i> schon ab 7 (aufgel.) schon auf 5
24	Orgr 5	<i>p</i> schon ab 5
42	VI I 4-5	ohne Stacc.-Punkte
50	A/Trb I 1	ohne Triller (vgl. T. 67)
52	Br(1.)	Text „Qui tollis“ (angezeigt als Wiederholung durch „Textfaulenzler“)
	Br(2.)	Text „Qui tollis“ (ausgeschrieben)
54	VI I(2.)/II(2.) 4	<i>p</i> schon ab 3
	Vne/Orgr 4	<i>p</i> schon ab 3
55	VI II 1-4	unter einem Bogen
	VI II(1.) 5-6	ohne Bogen
	Bat 5	Bezifferung 7 ohne <i>b</i> -Vorzeichen.
56	Orgr 1	<i>b</i> -Vorzeichen nicht wiederholt (vgl. T. 55)
57	Bat, Org, Orgr	<i>b</i> -Vorzeichen nicht wiederholt (vgl. T. 55)
	Bat 5	Bezifferung 7 ohne <i>b</i> -Vorzeichen
63	VI II(2.) 4	<i>p</i> schon 3
	Bat, Org,	
	Vne 4	<i>p</i> schon 3
64	Trb I 1	<i>p</i> fehlt
66	Sr 1	ohne Auflösungszeichen
67	Trb I 1	ohne Triller
69	Trb I 3	<i>g¹</i>
89	Bat 3	Bezifferung 6 mit Auflösungszeichen

100	VI I 4-5	ohne Stacc.-Punkte
106	Bat	ohne Bezifferung
107	Sr 3	ohne Vorschlag <i>d²</i>
110	Sr/Ar 2	ohne <i>forte</i>
	A 2	ohne Triller
	Trb I	2: ohne Triller; 5: mit Stacc.-Punkt
	T/B 5	mit Stacc.-Punkt

Credo

Das größte philologische Problem des *Credo*-Satzes dieser Messe besteht in der Frage, ob der Abschnitt von „Et incarnatus“ bis „sepultus est“ langsamer genommen werden muss als die anderen Teile des *Credo* oder nicht. Weder die *Adagio*-Anweisung in Takt 28 noch das *Allegro* in Takt 40 können in der Partitur enthalten gewesen sein, aus denen das Augsburger Stimmenmaterial erstellt wurde, denn nicht ein einziges der Stimmenhefte enthält auch nur den leisesten Hinweis auf einen Tempowechsel. Andererseits verzeichnen zwei in Salzburg überlieferte Stimmensätze, die wohl beide auf die 1780er Jahre zurückgehen, übereinstimmend diesen Tempowechsel (vgl. Monika Holl/NMA). Der Befund der Hauptquelle legt den Schluss nahe, dass Mozart das *Credo* tatsächlich ohne Tempowechsel konzipiert hat und dass der Satz in Salzburg ohne Zutun Mozarts an die lokalen Gepflogenheiten angepasst wurde. Es kann allerdings auch nicht mit völliger Sicherheit ausgeschlossen werden, dass Mozart in traditionellen Tempowechsel stillschweigend voraussetzte, ohne ihn zu fixieren; als ein mögliches Argument in diese Richtung mag die Deklamationstempo des Abschnitts T. 28-40 gelten, für das das *Allegro* im Textvortrag ungewöhnlich schnell wäre.

4	Trb III 6-7	zwei Achtel statt Viertelnote; Achtelnote
6	Orgr 1	Viertelnote; Rest des Taktes $\frac{3}{4}$ -Pause
8	Trb II 4	<i>b</i>
13	Br(2.) 1	Nur <i>f</i> und <i>f</i> übereinander; In der vorliegenden Ausgabe gilt <i>f</i> gestrichene Note
23	Bat 5	ohne Bezifferung
	Br(2.)	ohne Auflösungszeichen
31	Org 2	Bezifferung 4 statt 7
33	Fg	<i>forte</i> auf 1
35	Bassi	3: <i>f</i> Auflösungszeichen und 9: <i>b</i> -Vorzeichen nach <i>p</i> ergänzt
	Vne, Fg	6: mit <i>#</i> -Vorzeichen
	Bat, Org 1	Bezifferung 6 ohne Querstrich (Erhöhung)
	Bat	2: ohne <i>b</i> -Vorzeichen; Auflösungszeichen statt bei 3 bei 5 (obere Note)
45	Orgr 1	Viertelnote; Rest des Taktes $\frac{3}{4}$ -Pause
47	Bat 7	ohne Bezifferung
52	Bat 9	ohne Bezifferung
55	Org 3	ohne <i>piano</i>
57	Trb I 4	mit 16-tel-Vorschlag <i>c²</i>
61	VI II 2-4	ohne Stacc.-Punkte
	Vne, Org 2-4	ohne Stacc.-Striche
	Orgr 1	Viertelnote <i>b</i> ; danach $\frac{3}{4}$ -Pause
66	Vne, Fg,	
	Bat, Org 1	<i>b</i>
70	Vne, Fg, Bat,	
	Org, Orgr 5	ohne Auflösungszeichen, analog zu S ergänzt
71	VI I/II 4	ohne Auflösungszeichen, analog zu T. 70 ergänzt
78	Bat 7	ohne Bezifferung
79	Sr(2.) 5	ohne <i>b</i> -Vorzeichen (Zeilenanfang, direkt bei Generalvorzeichnung)
	A	1: Viertel mit Punkt, 2: Achtel; 3-4: Viertel
	Trb III	1: Viertel mit Punkt, 2: Achtel
88	Vne, Bat,	
	Org 7	ohne Auflösungszeichen
88-89	As	88.2-89.1. insges. drei Textfaulenzler (Wdh. „amen“); Wdh. bedingt abweichende syllabische Unterlegung
89	VI II 4-5	stacc.
	Ar 7	ohne Triller
90	Vne	ohne Stacc.-Striche

Sanctus

14	S 1	ohne Triller (dagegen in allen anderen Quellen vorhanden)
17	Trb I 5	<i>f¹</i>
20	Org 1	Bezifferung 5 statt 3
22	VI II(2.)	2: <i>a¹</i> ; Bögen 3-4, 5-6, 7-10
23	VI II(2.) 1	<i>piano</i> ; <i>f²</i> statt <i>e²</i>

25	VI I(1.) 3-4 VI I(2.) 3-4	Bogen über den Stacc.-Punkten Bogen statt Stacc.-Punkte
27	VI I 3-4	Bogen statt Stacc.-Punkte
28	Bat 1	mit #-Vorzeichen (vgl. T. 34)
32	VI I(2.)	1-2 gebunden, 3-4 Stacc.-Punkte, 5-6 gebunden
36	Bat, Org Bat, Org 4	Bogen zu 33.1 fehlt ohne Bezifferung

Benedictus

In Trombone 1 Tempoangabe *Andante* im Gegensatz zu *Comodo* in allen anderen Stimmen. Die Vorschläge im zweiten Stimmheft der ersten Violine sind durchweg als Achtelvorschläge notiert. Während die Instrumentalstimmen, die vokalen Rippenstimmen und die daraus abgeleiteten Posaunenstimmen für den ganzen Satz ausgeschrieben sind, enthalten die Solostimmen dagegen einen Dal-segno-Verweis auf das „Hosanna“ des *Sanctus*: Die Takte 55 bis 69 des *Benedictus* basieren in diesen Stimmen also auf den Takten 25 bis 39 des *Sanctus*.

5	VI I	5: 16-tel-Vorschlag <i>g</i> ¹ , 6: Achtel (vgl. jedoch T. 13)
9-10	S	Vorschläge als Achtel-Vorschläge notiert (vgl. jedoch T. 41f.)
16	VI II(1.) 3 VI II(2.)	mit Auflösungszeichen 2: <i>di</i> ¹ ; 3: ohne Auflösungszeichen
17	VI I 2	ohne <i>b</i> -Vorzeichen
27	VI II(2.)	<i>fp</i> bereits hier und nicht in T. 28
48	VI II(2.) 3	ohne Auflösungszeichen
50/51		neue Generalvorzeichnung bereits hier statt T. 53/54
50	Bat, Org 5	Bezifferung 4 ohne Auflösungszeichen
54	Ar, Trb I 1	mit Auflösungszeichen
55-57	Fg	ohne Haltebögen
56	Bat, Org 1	ohne Haltebogen zu 57,1.
57	VI I VI II(2.)	3-4 gebunden, 5-6 stacc. 5-6 stacc.
62	VI I(2.) Fg 1	1-2 und 5-6 gebunden, 3-4 stacc. ohne Haltebogen zu 63.1
65	Bat, Org 3	ohne Auflösungszeichen

Agnus Dei

Das Hauptproblem bei der Edition liegt in der Textunterlegung des „Dona nobis pacem“ innerhalb derselben Stimmenreihe und selbst an Stellen, wo sich der Chor und die Solostimmen oft unterschiedliche Wörter. Die Textierung der Partitur ist in der leider nicht vorgelegenen Originalpartitur Mozarts gelegentlich die ständigen selbsten, die gleich sein, meist eine, sondern durch die Notwendigkeit zu interpretieren. Der Herausgeber hat eine pragmatische Lösung gefunden, die auch andere, deutlich abweichende Möglichkeiten sind. In der folgenden Auflistung sind die Stellen, die in der Textunterlegung der Solostimmen.

1	Ar 1-2-3 und 4-5	
3-4	Ar 1-2-3 und 4-5	Text „qui tollis peccata“
4	Trb III 2	es
5	VI I 5	ohne Stacc.-Strich; Ergänzung des Herausgebers nach T. 12 u. 20 sowie VI II
6, 13, 21	VI I/II, Vne, Fg, Bat, Org 1	<i>piano</i> wiederholt
8	Fg 6	<i>forte</i> erst 7
16	Fg, Bat, Org 8	nicht zu 17.1 übergebunden (Seitenwechsel)
24	VI I(1.) 4	Stacc.-Strich
25	Vne 5-8 Org 6-8	Bogen 3/8-Pause
26	VI I	1: ohne <i>fortepiano</i> ; 2-3: ohne stacc.
29	Vne 1 Fg 3-4 Bat, Org 3-4	ohne <i>fortepiano</i> ohne stacc. gebunden
31	VI II 2-3	gebunden
36	Br 4	<i>b</i>
37	Sr 3	ohne Triller
39, 41, 43	VI II	ohne Punkte und Bögen (Ergänzung des Herausgebers nach T. 149 und 151)
44	S 3	Sechzehntel-Vorschlag (vgl. dagegen VI 1)
47	Vne 1-2	stacc.

67	VI I, T, Trb II 2	ohne Vorschlag (Ergänzung des Hrsg. nach T. 134)
78	Tr 1-3 Trb I	Text „pa-“ [cem] Bogen nur 1-2
80	As 1-2	Text „nobis“
81	Ar 4-5	Text „dona“
82-83	Ar	1-2: Text „nobis“; 3-83.2: Text „pacem“
85	VI I/II 3-4	ohne stacc. (Ergänzung des Herausgebers nach T. 91)
99	Bs 1-2	Text „dona“ als Wdh. durch „Textfaulenzler“
101	As, Ts 1-2	Text „dona“ als Wdh. durch „Textfaulenzler“
103	S 1	Triller erst auf 2; wohl Schreibversehen
108	Ts, Bs 1-2 VI I 2 Fg, Bat, Org 2-4 Sr 1-2 Tr(1.) 1-2 Tr(2.) 1-2 Br 1-2	Text „dona“ als Wdh. durch „Textfaulenzler“ ohne Triller nicht gebunden Text „nobis“ Text „dona“ Text „dona“ als Wdh. durch „Textfaulenzler“ Text „dona“ als Wdh. durch „Textfaulenzler“
117	Bat, Org 3 Org 2	„tasto solo“ Viertelpause
128, 130, 132	VI I 1	Sechzehntel-Vorschläge; vom Herausgeber analog zu T. 61, 63 und 65 in Adagio geändert
133	Fg, Bat, Org 1-2	nicht gebunden
136	Fg	<i>forte</i> erst 3
137	Bat, Org 2	<i>forte</i> wiederholt
144	Bat Org	Bogen nur 1-2 und 3-4
145	Bat, Org, Fg	schon 1
146	VI II 1-2	stacc.
153	VI II	ohne stacc.; ohne <i>fp</i> (vom Herausgeber analog zu T. 149 und 151 ergänzt)
154	VI I(1.) 1-3 VI I(2.) 1-3	Text „dona“ Text „dona“ als Wdh. durch „Textfaulenzler“
159	Ar 4-5	Text „dona“
160-161	Ar	2: Text „pacem“
161	Ts 1	Text „dona“ als Wdh. durch „Textfaulenzler“
162	Tr 1-2	Text „pacem“
164	Ts	1-2 gebunden; 1-3: Text „dona“ als Wdh. durch „Textfaulenzler“
165	Ts	1-2 gebunden; 1-3: Text „nobis“ 1-4 gebunden; Text „pa-“ [cem]
167	Bat, Org 2-3	ohne Stacc.

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 40.629), Studienpartitur (Carus 40.629/07),
Klavierauszug (Carus 40.629/03),
Chorpartitur (Carus 40.629/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 40.629/19).

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 40.629), study score (Carus 40.629/07),
vocal score (Carus 40.629/03),
choral score (Carus 40.629/05),
complete orchestral material (Carus 40.629/19).