

# Salzburger Kirchenmusik

Sacred music from Salzburg · Musique sacrée de Salzbourg

## Leopold Mozart Missa in A

Carlson IA<sub>3</sub>

per Soli (SATB), Coro (SATB)  
2 Violini e Basso continuo  
3 Tromboni ad libitum

Erstausgabe / First edition  
herausgegeben von / edited by  
Armin Kircher

Kirchenmusikreferates der Erzdiözese Salzburg

ur / Full score

Carus 27.051



# Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	2
Kyrie	
1. Kyrie eleison (Coro SATB)	8
Gloria	
2. Gloria in excelsis (Soli SATB, Coro)	14
3. Quoniam tu solus Sanctus (Solo S)	21
4. Cum Sancto Spiritu (Coro)	22
Credo	
5. Credo in unum Deum (Soli SATB, Coro)	26
6. Et incarnatus est (Coro)	31
7. Crucifixus (Solo B)	33
8. Et resurrexit (Soli SATB, Coro)	34
9. Et vitam venturi saeculi (Coro)	40
Sanctus	
10. Sanctus (Coro)	44
11. Osanna in excelsis (Coro)	47
Benedictus	
12. Benedictus (Soli SA)	49
13. Osanna in excelsis (Coro)	50
Agnus Dei	
14. Agnus Dei (Soli STB, Coro)	
15. Dona nobis pacem (Soli SATB, Coro)	
Kritischer Bericht	

Die Zählung der Einzelteile dieser Messe ist keine Kantatennummer.

The numbering of the parts is strictly for rehearsal purposes. Mass is numbered by part (number).

Das Werk ist das folgende Aufführungsmaterial:  
 1. Chor (Carus 27.051/01), Klavierauszug (Carus 27.051/03),  
 2. Chor mit Soli (Carus 27.051/05),  
 3. Tricinium (27.051/09), Violino I (Carus 27.051/11),  
 Violino II (Carus 27.051/12), Basso continuo (Carus 27.051/13),  
 Organo (Carus 27.051/49).

# Vorwort

In der Einschätzung der Nachwelt steht Leopold Mozarts Begabung als Lehrer und Erzieher außer Zweifel. Das Genie seines Sohnes hat er früh entdeckt und sein Leben in den Dienst dessen menschlicher und künstlerischer Entwicklung gestellt. Übersehen wird im Blick auf das einzigartige Talent Wolfgang Amadeus Mozarts die Persönlichkeit des Vaters, seine umfassende Bildung, sein hohes Ethos, die Anerkennung bei den Zeitgenossen und seine eigenständige künstlerische Arbeit. Großteils unbekannt ist das kompositorische Schaffen Leopold Mozarts. Zu seinen Lebzeiten fand insbesondere seine programmatische Instrumentalmusik, Werke wie die *Musikalische Schittenschiffahrt*, die *Jagdsinfonie* und die *Bauernhochzeit* aufgrund ihrer volkstümlichen Melodik weite Verbreitung.

Johann Georg Leopold Mozart entstammte einer alten Augsburger Familie und wurde am 17. März 1719 als ältester Sohn des Barockkomponisten Georg Mozart (1679–1736) in Augsburg geboren. Seine Mutter Maria, geb. Sulzer (1696–1778), war eine hervorragende Violinistin und erhielt er am Augsburger Hof, das er von 1727 bis 1733 als Violinist am Philosophie- und Juristenkollegium der Universität nach Salzburg, von 1733 bis 1738 als Violinist am Hofkapellmeister und 1738 bis 1743 als Violinist am Hofkapellmeister. Er erhielt den regelmäßigen Besuchs der Universität in Salzburg, wo er 1739 die Universität Salzburg besuchte. Er wurde er vom Domherrn und Hofkapellmeister Johann Baptist Graf Thurn-Taxis zum Hofkapellmeister ernannt. Im Herbst 1743 erhielt er eine Anstellung als Violinist in der fürsterzbischöflichen Hofkapelle. Am 11. November 1747 heiratete er Anna Maria Walburga (1720–1778) im Dom – die beiden galten als eines der besten Ehepaare in Salzburg. Von ihren sieben Kindern überlebten nur zwei: Maria Anna Walburga, genannt „Nannerl“, und „Joannes Chrisostomus Wolfgang Gottlieb“.

Leopold Mozarts Karriere am Salzburger Hof verlief anfangs erfolgreich: 1756 übernahm er den Violinunterricht am Kapellhaus, 1758 rückte er zum zweiten Violinisten auf, 1763, nach dem Tod von Hofkapellmeister Johann Eberlin und der Ernennung Giuseppe Lollis zu dessen Nachfolger, wurde er zum Vizekapellmeister befördert.<sup>1</sup> Der zeitlebens erhoffte Posten des Kapellmeisters der fürsterzbischöflichen Hofkapelle blieb ihm jedoch versagt. Ausgedehnte Konzert- und Studienreisen führten den ehrgeizigen Vater mit seinen beiden hochbegabten Kindern seit 1762 in die musikalischen Zentren Europas, denn, wie er an Lorenz Hagenauer im Juli 1768 schrieb, wollte er „der Welt ein Wunder verkündigen, welches Gott in Salzburg hat geboren werden lassen. Ich bin diese Handlung dem allmächtigen

<sup>1</sup> Eine oftmals angeführte Ernennung zum Hof- und Kammerkomponisten im Jahr 1757 ist nicht nachweisbar.

Gott schuldig, sonst wäre ich die undankbarste Kreatur.“<sup>2</sup> Als Förderer der Künste, vor allem der Musik, erwies sich Erzbischof Sigmund Graf Schrattenbach (1698–1771), ein wegen seiner Gutmütigkeit und Frömmigkeit bei der Salzburger Bevölkerung beliebter Landesherr, als großzügiger Mäzen der Familie Mozart. Schrattenbach unterstützte die Reisen der Mozarts und zeigte sich trotz mehrerer Urlaubsüberschreitungen weitgehend verständnisvoll. Nur so ist zu verstehen, dass Mozart in den letzten zehn Regierungsjahren Schrattenbachs nur ca. zweieinhalb Jahre zum Hofdienst in Salzburg anwesend war, seine Besoldung aber uneingeschränkt (mit Ausnahme der Monate zwischen März und Dezember 1768, wo Mozart der Aufforderung nach Salzburg zu kommen, nicht nachkam) weiter ausbezahlt wurde. In den langen Abwesenheiten mag ein Grund zu sehen sein, wieso er den Posten des Hofkapellmeisters nicht zugesprochen bekam.

Unter Schrattenbachs Nachfolger Hieronymus Graf Colloredo (1732–1812), einem modernen Regenten, dem es bei der Umsetzung seines aufklärerischen Reformwerkes allerdings an Volksnähe und Einfühlungsvermögen fehlte, änderte sich die Situation. Colloredo, der Mozart und seinem Sohn zunächst gut gesinnt gewesen sein dürfte – dafür sprechen deren Reisen nach Italien (1772/73) und Wien (1773) –, verweigerte 1774 und 1777 die Reiseerlaubnis. Die Auflehnung dagegen endete mit einer vorübergehenden Entlassung aus dem Salzburger Hofdienst. Nach der unglücklich verlaufenen Reise nach Paris, auf der Wolfgang anstelle des Vaters von seiner Mutter begleitet wurde, konnte Mozart eine Wiederanstellung seines Sohnes in Salzburg als Hof- und Domorganist erreichen. Die zunehmende Verselbstständigung Wolfgangs, das Zerwürfnis mit dem Erzbischof, der Bruch mit dem Salzburger Hof und die nicht goutierte Hochzeit mit Constanze im Jahr 1782 brachte eine Entfremdung von Vater und Sohn, deren Verhältnis durch einen regen Briefwechsel dokumentiert ist. Mozarts sorgfältiger Berichterstattung sind die naiven Schilderungen von den Reisen, von den Familien und den allgemeinen Zeitumständen zu entnehmen.

Nach Wolfgangs Übersiedlung nach Wien zog Leopold zurückgezogen im sogenannten „Königsplatz“ (heute Marktplatz), widmete sich den letzten Lebensjahren der Tochter und seinem Sohn. Die Heirat seiner Tochter mit dem reichen Marchand Joseph Haydn zusammenbrachte Leopold die finanzielle Unabhängigkeit. Leopold starb am 28. Mai 1787 verstarb und wurde am Friedhof zu St. Peter begraben. In seinem Tagebuch: „Der heut verstorbene Mozart war ein Mann von viel Witz und Klugheit, und ausser der Musick dem Staat gute Dienste zu leisten vermögend gewesen seyn. [...] hatte aber das Unglück immer verfolgt zu werden, und war lang nicht so beliebt, wie in anderen grössten Orten Europens“.<sup>3</sup>

Leopold Mozart galt als selbstbewusste, mitunter stolze, spitzzünftig-kritische, geistvolle und weltmännische Person, geprägt von den Idealen der Aufklärung. Er urteilte scharf und, wie es in zahlreichen Briefen dokumentiert ist, bisweilen böse. Als unermüdlicher Kämpfer für Bildung, Wissen und Wahrheit strebte er nach Ehre und Anerkennung. Seine Freude am Intrigenspiel des Hofes brachte ihm allerdings nicht nur Wohlwollen entgegen. Über die konfessionellen Grenzen hinweg korrespondierte er mit Christian Fürchtegott Gellert, dem wichtigsten Vertreter der deutschen literarischen Aufklärung. Für Friedrich Wilhelm Marpurgs *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* verfasste er vermutlich die 1757 publizierte „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Musik Sr. Hochfürstl. Gnaden des Erzbischoffs von Salzburg im Jahre 1757“.<sup>4</sup> Ein Beweis der frühen Bekanntheit Mozarts ist im Jahr 1753 die Einladung Lorenz Christoph Euler, Mitglied in dessen „Correspondenz der musikalischen Wissenschaften in Deutschland“, der die musikalische Elite Europas

Um finanzielle Unabhängigkeit zu erlangen, musste Mozart neben dem Verdienst aus seinen Auftritten in Einnahmequellen, sei es durch die Verlage Haffner und Altonastädter, die anfängliche Tätigkeiten mit seinen beiden Söhnen, den Verkauf seiner mehrfach erschienenen Werke, die Suche nach einer gründlichen Ausbildung seiner Söhne in den zentralen Lehrwerken der Musik, die er in der österreichischen (1766) und insbesondere in der russischen (1766) erlernt wurde.<sup>5</sup>

Leopold Mozart stellte Leopold Mozart seine kompositionellen Fähigkeiten vor. Von seinen rund 240 erhaltenen Werken erschienen zu seinen Lebzeiten im Druck erschienen die *Sonate sei da chiesa e da camera* op. 1 (1756), drei Klaviersonaten in Haffners *Œuvres mêlées* (1763) und gemeinsam mit J. E. Eberlin die Stücke für mechanische Hornwerke auf der Salzburger Festung Hohensalzburg mit dem Titel *Der Morgen und der Abend* (1759). Die Eigendarstellung in Marpurgs Beiträgen: „Er hat sich in allen Arten der Composition bekannt gemacht“<sup>6</sup> wird von der Porträt Darstellung, die seiner Violinschule vorangestellt ist, bekräftigt. Als Beispiele für die unterschiedlichen Gattungen seines Schaffens sind darauf zu sehen: „Pastorell., Fuge, Missae, Offertorium, Sinfonia, Trio, Divert., March., und Litaniae“.<sup>7</sup>

<sup>2</sup> Zitiert nach: Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Bd. I, S. 271f., Kassel 1962.  
<sup>3</sup> Otto Erich Deutsch, *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel 1961, S. 258.  
<sup>4</sup> In: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, 3. Stück, Berlin 1757; Nachdruck Hildesheim u. a. 1970, S. 183–198.  
<sup>5</sup> Die Übersetzung ins Russische folgte 1804.  
<sup>6</sup> Marpurg, a. a. O.  
<sup>7</sup> Siehe: David Moris Carlson, *The Vocal Music of Leopold Mozart (1719–1787). Authenticity, Chronology and Thematic Catalog*, Diss. Univ. of Michigan, 1976, Ann Arbor 1976.

Der kirchenmusikalische Bereich seines Werkes, zum überwiegenden Teil für den Salzburger Dom, das Kloster St. Peter, das Benediktinerinnenstift Nonnberg in Salzburg und das oberösterreichische Stift Lambach entstanden, wurde von Christian Friedrich Daniel Schubart für interessanter als die Instrumentalmusik eingestuft: „Seine Kirchenstücke sind von größerem Werthe als seine Kammerstücke“.<sup>8</sup> Wie in den frühen kirchenmusikalischen Werken Wolfgangs ersichtlich, übernahm der Sohn zahlreiche Anregungen aus dem geistlichen Schaffen seines Vaters. Noch von Wien aus, wo sich der elitäre Musizierzirkel um Gottfried van Swieten für die ältere Musik, besonders für jene von Bach und Händel begeisterte, ersuchte er am 29. März 1783 seinen Vater: „und was wir halt noch gerne haben möchten, wäre, einige, von ihren besten kirchenstücken, mein liebster vater; – denn wir lieben uns mit allen möglichen Meistern zu unterhalten; – mit alten und mit Modernen“.<sup>9</sup> Offensichtlich zeigte Leopold Mozart Vorbehalte, denn am 12. April wiederholt der Sohn seine Bitte: „wenn es wärmer wird, so bitte ich unter dem dache zu suchen, und uns etwas von ihrer kirchenMusik zu schicken; – sie haben es gar nicht nöthig sich zu schämen“.<sup>10</sup>

Besonders augenscheinlich ist die Verbindung von Leopold Mozarts um 1765 komponierter *Missa in A* (Carlson IA<sub>3</sub>) zu W. A. Mozarts *Missa brevis in G* KV 49. Dies ist im Herbst 1768 in Wien entstanden, wofür auch die Erweiterung des in Salzburg üblichen Kirchentrios (zwei Violinen und Bass) um eine Viola spricht.<sup>11</sup> Leopold Mozarts Messe hat, wie sich in Textdeklamation, Themenbildung und Satzanlage zeigt, als Muster und Inspiration für W. A. Mozarts erste komplette Vertonung einer *Missa brevis* gedient. Das Werk dürfte unter Anleitung und Aufsicht d. Vaters entstanden sein.

Leopold Mozart komponierte in einer Zeit des Wandels, was in der Vielfalt und im Nebeneinander von traditionellen und neuen Formen zum Ausdruck kommt. Schubart charakterisiert Anfang des 19. Jahrhunderts die Schreibart des Salzburger Vizekapellmeisters als „etwas altväterisch, aber gründlich, in der musikalischen Einsicht“.<sup>12</sup> Mozart war in der Messe zeigt, um eine Verknüpfung von stilistischen Bereichen, die die kompositionstechnische Kompositionstechnik, die vom Wortakzent dominiert wird, zu lockern die Struktur auf. Der „stylus ecclesiasticus mixtus“ ist dargestellt wie in der Kirchengeschichte dargestellt wird, „wenn die Composition [...] fortgeführt wird, dass man die kirchlichen Gravität und Modestheit [...]“.<sup>13</sup>

Der Gesamtumfang entspricht Leopold Mozarts Messe der gängigen Ausdehnung einer Messe. Die Vermeidung von Wortwiederholung angestrebt wird. Auch in formaler Hinsicht und in den kompositionstechnischen Mitteln ist sie im Vergleich zur *Missa solem-*

nis<sup>14</sup> bescheidener und zurückhaltender gestaltet. Nach barockem Vorbild beginnt Leopold Mozart das zweiteilig angelegte *Kyrie* mit einer kurzen *Adagio*-Einleitung. Im Kontrast dazu steht der bewegte Hauptteil. Der stark kontrastreich angelegte Chorsatz ist geprägt von altertümlichen Vorhaltsketten, wie sie aus dem Werk Eberlins bekannt sind und von Mozart bei chorischen Stücken gerne verwendet werden. Die Kompositionslehre von Franz Neubauer aus dem Jahr 1783 bietet für diese Technik eine stimmige Begründung: „ein Tutti, oder vollstimmiger Chor muß [...] immer ein bündiges Wesen in sich haben, damit es nicht in das seichte fällt“.<sup>15</sup> In der formalen Anlage, dem Ineinandergreifen von „Christe“ und „Kyrie“, hebt sich Leopold Mozarts *Kyrie* von der Vertonungstradition ab, die für die Wiederholung des „Kyrie eleison“ eine Repriseform vorsieht. W. A. Mozart verwendet in der Messe KV 49 dasselbe Formprinzip.

Während das *Gloria* bei einer Messe nach den Intonationsworten der Kyrie bezieht Leopold Mozart die Vertonung mit ein. Der Chorsatz von solistischen Passagen entspricht dabei dem Irdischen, besonders herausgehoben wird die Bitte um das Erbarmen, wofür eine Generalpause den Wechsel in die Kyrie einleitet. In der folgenden „Quoniam“, die im Solo, geht nahtlos in den folgenden Satz über. Die im doppelten Kontrapunktische Kunstfertigkeit

der formalen Gestaltung und der Kyrie als zentraler Satz der Messe A-Dur. Aus musikalischen und theologischen Gründen fügt Mozart „Credo“-Rufe zwischen den Glaubenssätzen ein, wie es dem Typus der „Credo“-Gestaltungsart des Credotextes seit der Mitte des 17. Jahrhunderts nachweisbar und im Salzburger Repertoire gepflegt worden.<sup>16</sup> Die bekanntesten Beispiele in der klassischen Messliteratur sind

<sup>8</sup> Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806; Nachdruck Hildesheim 1969, S. 157–158.  
<sup>9</sup> Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, a. a. O., Bd. 3, S. 262.  
<sup>10</sup> Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, a. a. O., Bd. 3, S. 264.  
<sup>11</sup> Leopold Mozart führt KV 49 im „Verzeichnis alles desjenigen, was dieser 12-jährige Knab seit seinem 7ten Jahre componiert“ als „kleine Messe“ an (s. Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, a. a. O., Bd. 1, S. 287–289). Vermutlich wurde sie am 3. Dezember 1768 im Wiener Ursulinen-Kloster aufgeführt.  
<sup>12</sup> Schubart, a. a. O.  
<sup>13</sup> Meinrad Spiess, *Tractatus Musicus Compositorio-Practicus*, Augsburg 1745 u. 1746 (J. J. Lotters Erben), § 1, S. 161. Hervorhebungen im Text wurden nicht übernommen.  
<sup>14</sup> Leopold Mozarts zwei C-Dur-Messen (Carlson IA<sub>1</sub>, vor 1753, und Carlson IA<sub>2b</sub>, vor 1764) sind dem solemnen Kantatentypus zuzuordnen und finden Resonanz in W. A. Mozarts Messen KV 66 und KV 139. Mit thematisch geschlossenen Abschnitten sowie dem Wechsel von Chor- und Solonummern stehen sie der Kompositionspraxis Eberlins, erweitert um den Hasse'schen Arientypus, nahe.  
<sup>15</sup> „Franz Neubauers Kompositionslehre von 1783“, hrsg. und eingeleitet von Petrus Eder OSB, in: *Mozart Studien* 13, Tutzing 2004, S. 256.  
<sup>16</sup> Georg Reichert, „Mozarts ‚Credo-Messen‘ und ihre Vorläufer“, in: *Mozart-Jahrbuch* 1955, Salzburg 1956, S. 117–144.

die beiden Messen KV 192 und KV 257 von W. A. Mozart, die mit Leopold Mozarts *Credo*-Vertonung in Beziehung zu bringen sind. Die Heraushebung der zentralen Artikel von Geburt und Kreuzestod Jesu Christi entspricht mit dem Übergang in ein langsames Tempo der Vertonungstradition. Im Sinn der barocken Kompositionstechnik bieten sich dabei besonders die Verwendung von rhetorischen Figuren an: Wiegende Violinfiguren begleiten beim „Et incarnatus“ den lyrischen, in Moll stehenden Ensemblesatz, im solistischen „Crucifixus“ wird die Streicherbegleitung eingesetzt, um den Affekt der Trauer zu vermitteln. Beginnend mit dem „Et resurrexit“ wird thematisch auf den ersten Teil zurückgegriffen. Wiederum findet sich, wie bereits im Anfangsteil, eine ostinate Begleitfigur im Instrumental- und Solistischem. Wie schon im ersten Teil bei „descendit“ wird durch die tonmalerische Gestaltung bei „ascendit“ und „resurrectionem“ der Wortsinn durch eine Aufwärtsbewegung hörbar gemacht. Bei „mortuorum“, das einer Generalpause nach dem plötzlichen Abbrechen bei „resurrectionem“ folgt, wird das Ruhen der Toten musikalisch umgesetzt. Abgeschlossen wird das *Credo* mit einer Fuge, bei der „Amen“-Zitate der „cum Sancto Spiritu“-Fuge aus dem *Gloria* anklingen.

Das *Sanctus* ist als Chorsatz angelegt, dem eine heitere Stimmung zugrunde liegt. Akkordische Deklamation des Textes steht im Wechsel mit imitatorischen Abschnitten. Im „Ossanna“ nimmt Leopold Mozart die barocke Tradition auf und schließt mit einem fugierten Satz im stile antico nach dem Vorbild von Johann Joseph Fux. Im klanglichen Kontrast dazu steht das ebenfalls zweiteilige *Benedictus*. Es ist in a-Moll als Duett zwischen Solosopran und Soloalt vertont, begleitet nur vom Basso continuo. Auf Grund der Häufung von Sequenzen und Überbindungen hat der Satz eine altertümlich ernste Wirkung. Der Vergleich mit den Messen Eberlins, in deren Mehrzahl der *Benedictus* als Duett der beiden Oberstimmen anzusetzen zeigt diese als Vorbild, dem auch die Messe verpflichtet ist. Das chorische „Ossanna“ wird, wie es die Vertonungstradition entspricht, aus dem *Sanctus* entlehnt.

Die galante Schreibweise bestimmt die ersten beiden Anrufungen, die hier nicht solistisch von Tenor und Sopran, sondern durch die Sopran- und Tenorstimmen durch die Bitte um Erbarmen zum Ausdruck kommen. Im „Dorcas“ wird durch die Sopran- und Tenorstimmen am deutlichsten: Neben dem charman- ten Grundcharakter der Melodiebildung deutliche

Die musikalischen Werke achtet Leopold Mozart auf eine wortverständliche Textvertonung, die in der Polytextur war in Salzburg nicht gebräuchlich. Bei der Umsetzung des liturgischen Textes verwendet Mozart, wie bereits erwähnt, auch Figuren der barocken Lehre von der musikalischen Rhetorik. Johann Joseph Fux schreibt darüber in seiner Kompositionslehre

*Gradus ad Parnassum* im Kapitel „Vom Kirchenstyl“: „Vor allem hat man sich dahin zu bestreben, daß die Melodie dem Text gemäß gesetzt wird, solchen deutlich ausdrückt und dem Sänger nicht beschwerlich wird“. Wie ein geschickter Schneider, „der alle Glieder nach der Länge und Breite genau abmisst, damit er ein Kleid zuwege bringe, das sich vollkommen zu dem Leibe schickt [...] soll auch ein Componist den Text einkleiden, und auf die Bedeutung und den Ausdruck desselben sehen, daß die nach Beschaffenheit der Worte eingerichtete Melodie nicht nur zu singen, sondern auch zu reden scheine“.<sup>17</sup>

Eng an den Vokalsatz lehnt sich die Führung der Streicherstimmen an. Der Chorsatz, auf dem in der Salzburger Kirchenmusik das Hauptgewicht liegt, wird umspielt und figuriert, kurze Pausen in der Textdeklamation werden überspielt. In kontrapunktischen Teilen greift Mozart die ältere Praxis zurück, bei der die erste Sopranstimme in gleicher Tonlage spielt, die zweite Sopranstimme nach oben oktaviert.

Verlag und Herausgeber dankt Dr. Ernst Hintermaier, Erzherzog-Karls-Universität Salzburg, für die Genehmigung zur Veröffentlichung. Salzburg, Dezember 2011. Min Kircher

<sup>17</sup> Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*, dt. Erstausgabe, Leipzig 1742.

## Foreword (abridged)

Later generations have accepted unreservedly Leopold Mozart's ability as a teacher. He quickly recognized the genius of his son, to whose human and artistic development he dedicated his life. The unique talent of Wolfgang Amadeus Mozart has obscured his father's personality, his vast knowledge, and his reputation among his contemporaries.

Leopold Mozart's compositions are generally unknown, although during his lifetime works such as his *Musikalische Schlittenfahrt* (Musical Sleighride), *Jagdsinfonie* (Hunting Symphony) and *Bauernhochzeit* (Peasant Wedding) were widely appreciated for their popular melodies. His church music, written principally for Salzburg Cathedral, St. Peter's monastery, the Benedictines at Nonnberg in Salzburg, and for the cathedral chapter at Lambach in Upper Austria, was considered by Christian Friedrich Daniel Schubart to be more interesting than the instrumental music. Leopold Mozart ceased composing about 1771.

The *Missa in A major*, Carlson IA<sub>3</sub>, written about 1765 and published here for the first time is, apart from its musical value, historically interesting, because W. A. Mozart used it as the model for his first complete setting of the Mass, the *Missa brevis* in G major, K. 49, composed in Vienna in the autumn of 1768.

With its total of 404 measures Leopold Mozart's Mass in A major had the then customary length of a *missa brevis*, in which repetition of words was avoided in the longer movements. In matters of form and compositional technique was also more modest and restrained than a *missa solennis*. Following baroque practice, Mozart begins part Kyrie with a short *Adagio* introduction; the principal section is more animated. The trapuntal choral writing is marked by chains of suspensions, familiar from the works of Bach and employed by Mozart in his choral works of "Christe" and "Kyrie" parts; the tradition of repeating the eleison."

While the *Gloria* in A major begins after the priest has intoned the Kyrie, the part has included these initial passages. Thus the structure of the liturgical text. Part "Miserere," the plea for mercy, leads to the change in the *Adagio*, the "Quoniam" which follows, for solo soprano, leads directly to a section, in double counterpoint, which illustrates Mozart's technical mastery.

It may be described, both formally and because of its expressive tonal language, as the central movement of this *Missa in A major*. For musical and theological reasons Mozart interjects calls of "Credo" between the affirma-

tions of faith, a feature of "Credo masses." This treatment of the "Credo" text dates back to the middle of the 17th century, in Salzburg as elsewhere; the best known examples of it in classical masses occur in the Masses K. 192 and K. 257 by W. A. Mozart, following the examples of his father. The emphasis on the central articles of faith, the birth and crucifixion of Jesus, are set, in accordance with tradition, in a slower tempo. In the baroque manner the various sections of the text are highlighted musically by using rhetorical figures: swaying violin figures accompany the "Et incarnatus," an ensemble section in a minor key, and in the solo "Crucifixus" the string accompaniment creates the effect of grief. Beginning with the "Et resurrexit" there are thematic references to the first section. In the beginning, an ostinato figure of the instrument accompanies the solo passages. As in the word "descendit," here the meaning "descendit" and "resurrectionem" are mirrored in an ascending movement. At the end of the section follows a general pause. At the beginning of the section at the word "resurrectionem" the music is musically mirrored. The "Agnus Dei" is a fugal section in which the "Agnus Dei" fuge of the *Gloria* is heard.

The *Sanctus* in A major is cheerful in character. The Choral part is contrasted by imitative writing. Leopold Mozart adopts the example of Johann Joseph Haydn, which is also in two sections, prominent in this movement. It is in the key of a minor, composed as a duet between solo soprano and tenor, and accompanied only by the continuo. The wealth of suspensions and suspensions across barlines give this section a solemn, antique effect.

The *Agnus Dei* is written in a gallant style. The first two invocations have an arioso character, sung by the solo tenor and bass, while the third is assigned to the choir. The "Miserere" is marked by a descending chain of suspensions sung by the solo soprano and tenor, in which the plea for mercy obtain a fervent, pleading expression.

Salzburg, December 2007  
Translation: John Coombs

Armin Kircher

## Avant-propos (abrégé)

Pour la postérité, le talent d'enseignant et d'éducateur de Leopold Mozart ne fait aucun doute. Il a découvert le génie de son fils tôt et placé sa vie au service du développement humain et artistique de celui-ci. Eu égard au talent exceptionnel de Wolfgang Amadeus Mozart, la personnalité du père, sa vaste culture, sa grande éthique, la reconnaissance par les contemporains et son propre travail artistique passent inaperçus.

L'œuvre de composition de Leopold Mozart est le plus souvent inconnue. De son vivant, sa musique instrumentale programmatique, des œuvres comme *Musikalische Schlitzenfahrt*, la *Jagdsinfonie* et la *Bauernhochzeit* ont notamment bénéficié d'une large diffusion grâce à leur mélodie populaire. Christian Friedrich Daniel Schubart a considéré la partie de musique sacrée de son œuvre, créée en grande partie pour la cathédrale de Salzbourg, le monastère Saint-Pierre, la fondation de l'abbaye bénédictine de Nonnberg à Salzbourg et la fondation Lambach en Haute-Autriche, plus intéressante que la musique instrumentale. Leopold Mozart a cessé son travail de composition vers 1771.

À côté de sa valeur musicale propre, la première édition présentée ici de la *Missa in A* (Carlson IA<sub>3</sub>) créée vers 1765 est intéressante du point de vue histoire de la musique, parce qu'elle servit de modèle à W. A. Mozart pour la composition de sa première messe complète, la *Missa brevis in G* KV 49, composée à l'automne 1768 à Vienne.

Avec un total de 404 mesures, la messe en la majeur de Leopold Mozart correspond à la taille habituelle d'une *Missa brevis*, pour laquelle on recherche une mise en musique rapide des mouvements riches en texte en évitant la répétition de mots. En comparaison avec la *Missa in A*, elle est également conçue plus sobrement et de retenue dans la forme et les techniques de composition. Selon le modèle baroque, Mozart commence les deux parties par une brève introduction principale animée fait contraste. Le chœur fortement contrapuntique successions de retards archaïques dans l'œuvre d'Eberlin et dans les pièces vocales. Le « Christe » et du « Kyrie » de Mozart se distingue de la tradition baroque par sa réexposition pour

Alors que la *Missa brevis* commence habituellement par les invocations du prêtre, Mozart introduit dans la musique. Dans ce mouvement, les parties alternent avec des passages qui correspondent au contenu du texte. Le « Kyrie » la demande de pitié, pour lequel Mozart fait le passage dans l'*Adagio* après un mouvement particulièrement mis en avant. Le « Gloria » suit, un arioso galant pour soprano solo, qui passe à la transition dans la partie finale en fugue, notée en double contrepoint, qui démontre le talent de compositeur de Mozart.

A cause de sa forme et de son langage musical expressif, le *Credo* peut être qualifié de mouvement central de la Messe en la majeur. Pour des raisons musicales et théologiques, Mozart intègre des cris de « Credo » entre les différentes phrases de la profession de foi comme cela se fait dans la « Messe de Credo ». On trouve cette façon de structurer le texte du *Credo* depuis le milieu du 17<sup>e</sup> siècle et elle a également été utilisée dans le répertoire de Salzbourg. Les exemples les plus célèbres de la littérature classique de messe sont les deux Messes KV 192 et KV 257 de W. A. Mozart, à rapprocher avec la mise en musique du *Credo* de L. Mozart. La mise en valeur des articles centraux de la naissance et de la mort sur la croix de Jésus-Christ correspond à la transition vers un rythme plus lent de la composition. Au sens de la technique de composition baroque, l'utilisation de figures rhétoriques est particulièrement évidente. Dans le « Et incarnatus », du violon accompagnent le mouvement principal, l'accompagnement dans le « Crucifixus » soliste par un mouvement de deuil. En commençant par un mouvement de deuil, on trouve à nouveau un mouvement de deuil ostinato à la basse instrumentale. Le « descendit » de la première partie est soulignée par un mouvement de deuil (ici ascendant) dans la structure du « et du » et du « resurrectionem » qui succède à un silence général. Le mouvement de deuil est présenté musicalement. Le *Credo* se termine dans la fugue « cum Sancto Spiritu »

Les parties vocales sont exécutées seules par le chœur, est basé sur une atmosphère joyeuse. La variation en accords du texte alterne avec des passages de imitation. Dans le « Osanna », Leopold Mozart reprend la tradition baroque et termine par une phase musicale en fugue dans le stile antico sur le modèle de Johann Joseph Fux. Le *Benedictus*, également en deux parties, présente un contraste sonore avec celui-ci. Il est composé dans la tonalité de la mineure en duo entre la soprano solo et l'alto solo, accompagné seulement par une basse continue. En raison d'une accumulation de séquences et de liaisons, le mouvement donne une impression de sérieux archaïque.

L'écriture galante caractérise l'*Agnus Dei*. Les deux premières invocations ont un caractère arioso et sont chantées en solo par le ténor et la basse, la troisième invocation est confiée au chœur. Le « Miserere » précédent fait référence au texte dans une succession descendante de retards dans le solo de soprano et de ténor, ce qui donne une expression profondément implorante à la demande de pitié.

Salzbourg, décembre 2007  
Traduction : Josiane Klein

Armin Kircher

# Missa in A

Carlson I A<sub>3</sub>

## Kyrie

Leopold Mozart

1719-1787

### 1. Kyrie

Adagio

I  
Violino

II

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

Alto  
Trombone alto  
Tutti  
Ky - - ri - e e - lei - - - sor

Tenore  
Trombone tenore  
Tutti  
Ky - - ri - e, Ky - - - ri - e

Basso  
Trombone basso  
Tutti  
Ky - - ri - e e - lei -

Organo  
e Bassi  
Tutti

5 5

3

Vivace

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

e - lei

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

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

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

g 5 43 [47]

Aufführungsdauer / Duration: ca. 20 min.

© 2008 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 27.051

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

First edition  
edited by Armin Kircher  
Generalbassaussetzung: Paul Horn



6

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

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

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

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

4 6 4 6 2 6 2 7 7

2 2

9

son. Chri - ste e -

son. - ri - e e - lei - -

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

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

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

5 7 7 7 7 7 7

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

7 7 7 7 4#  
2

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

6 7 6 5 # 6 5 -

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

3 6 6 6 9  
 5 5

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

2 6 2 6 #2 6 2 6 # 6

Piano accompaniment for measures 24-26, featuring a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music includes a trill (tr) in the first measure.

Vocal line 1 for measures 24-26. The lyrics are: e - lei - - - - son, e - lei - son, Ky - ri - e

Vocal line 2 for measures 24-26. The lyrics are: Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, Ky - - ri -

Vocal line 3 for measures 24-26. The lyrics are: e e - le - i - son, e - lei - son,

Vocal line 4 for measures 24-26. The lyrics are: lei - son, e - lei - - son, e - lei - son, e - lei - son

Piano accompaniment for measures 24-26, showing fingerings: 5, 5, #, 5, 7, 6, 7.

Piano accompaniment for measures 27-29, continuing the musical accompaniment.

Vocal line 1 for measures 27-29. The lyrics are: e - lei - lei - - son, e - lei - -

Vocal line 2 for measures 27-29. The lyrics are: son, e - lei - - son, e - lei -

Vocal line 3 for measures 27-29. The lyrics are: - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei -

Vocal line 4 for measures 27-29. The lyrics are: - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei -

Piano accompaniment for measures 27-29, showing fingerings: 7, 6, 7, 7, 6, 7, 7, 6, 7, 7, 6, 7, 7, 6, 7, 6.

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

30

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

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

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

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

2 6 2 6 2 4 6

33

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

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

ri - e e - lei - son, e - le - - i - son.

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

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

# Gloria

## 2. Gloria in excelsis

*Tutti*  
Glo - ri - a in ex - cel - sis, in ex - cel - sis  
*Tutti*  
Glo - ri - a in ex - cel - sis, in  
*Tutti*  
Glo - ri - a in ex - cel - sis, glo - ri -  
Glo - ri - a in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, cel

6

*Tutti*  
De - - - - - ter - ra pax ho - mi - - ni - bus bo - nae,  
cel - sis Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus  
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus  
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

7 8 6 6 7

6

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

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

bo-nae vo-lun-ta-tis, bo-nae vo-lun-ta-tis

bo-nae, bo-nae vo-lun-ta-tis, bo-nae, bo-nae vo-lun-ta-tis, vo-lun-t

6 7 9 6 7 9 6 7 9 6 5 #

9

Lau-da-mus te. Be-ne-di-ci-mus

Lau-da-mus, be-ne-di-ci-mus

Lau - -

6 5 3 8 3 3 3 3 6 7 7 7 47

12

te. Ad-o-ra-mus te. Glo-ri-fi-ca-mus te, glo-ri-fi-ca - - -  
 te. Ad-o-ra-mus te. Glo-ri-fi-ca-mus, glo-ri-fi -

7 8 - 6 -

15

mus te  
 ca  
 ti-as, gra-ti-as a-gi-mus ti-bi pro-pter ma-gnam glo-ri-am

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



18

*f* *p*

tu - am, pro - pter ma - gnam glo - ri am tu - am. Do - mi - ne De - us, Rex coe - le -

Solo  
Do - mi - ne De - us, P

6 7 6 #  
# 3 5 7

21

*p*

pot - ens. Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - su, Je - su Chri -

ani - pot - ens. Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri -

tr tr

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

24

Tutti

Qui tol - lis

Tutti

Qui tol - lis

Tutti

ste. Do-mi-ne De-us, A-gnus De-i, Fi-li-us Pa-tris.

ste. Do-mi-ne De-us, A-gnus De-i, Fi-li-us, Fi-li-us Pa-

8

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

27

pec-ca-ta mun - di, mi-se-re-re no-

pec-ca-ta mun - di, mi-se-re-re no-

8

pec-ca-ta mun - di, mi-se-re-re no-

mun - di, pec-ca-ta mun - di, mi-se-re-re no-

7 1 1 7 #5 4 #



Adagio

se - des ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re,

se - des ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - - - re, mi - se -

se - des ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re

se - des ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se

6 4 3  
#5 9 8

# 9 3 8 1 1

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

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

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

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

47 4 3 1 1 6 9 8 1 1 #7 5 #6 8 7 #  
9 8 5 4 #3 3 4 - 3 #

### 3. Quoniam tu solus Sanctus

Allegro

46

Soprano solo

Solo

4 6 6 - 5 # 6 6

2 2 4 5

52

Quo-ni-am tu so-lus San-ctus, quo- ni-am tu so-lus

2 6 6 5 6 6

4 3 3 6

57

San-ctus, tu so-lus Do-mi-nus, tu so-lus Do-mi-nus.

7 6 7 6 6 7 6 4 6

5 5 5 4 3 7 6 2 6

Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su, Je - su Chri - ste.

6 6 6 6 6 6 6 6 5 4

4. Cum Sancto Spiritu

un. Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris.

Tutti  
A - men, a - - - - -

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



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

4 2      6 5      1 1      6 8 7      5 4 3

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

6 6 5      6 6 5      #4 6      7 6



83

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

6 8 7 4/7 3 3 6 5

85

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

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



7

Tutti

o - mni-um, et in - vi - si - bi - li-um, cre - do, cre - do, cre - do, cre -

cre - do, cre - do, cre - do, cre -

cre - do, cre - do, cre

cre - do, cre

Tutti

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

10

*p*

Solo

do. Et i -

mi - num Je - sum Chri - stum, Fi - lium De -

do,

do

Solo

6 6 # 6 - 7 6 - 7 6 6 9 8 6 - 7 6 -

13

*tr* Tutti

- i u - ni - ge - ni - tum, cre - do, cre - do, cre - do, cre - do.

cre - do, cre - do, cre - do, cre - do.

cre - do, cre - do, cre - do, cre - do.

cre - do, cre - do, cre - do,

Tutti

Solo

7 6 — 7 # 5 # #

# 6 5 #

16

*p*

*p*

Solo

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

Solo

Et ex - tum an - te o - mni - a, o - mni - a sae - cu - la.

5 6 — 7 6 — 7 6 — 7 6 — 7 6 6 4 3

# 9 8



Piano accompaniment for measures 25-27, featuring a delicate texture with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a flowing sixteenth-note melody, while the left hand provides a steady accompaniment.

Solo  
do. Qui pro - pter nos, nos ho - - mi-nes de-scen - -

Solo  
do. Et pro - pter no - stram sa - lu - tem

Solo  
do. De-scen-dit, d'

Solo  
do. De - scen-dit

Piano accompaniment for measures 28-30, marked with a *Solo* dynamic. The texture is more active, with the left hand playing a more prominent bass line.

6 6 # 5 6 — 7 6 — 7 7 6 7

Piano accompaniment for measures 31-33, continuing the musical development with a *Tutti* dynamic.

dit, de- do, cre - - - do.

Tutti  
lis, cre - do, cre - do, cre - do.

Tutti  
de coe - lis, cre - do, cre - do, cre - do.

Tutti  
e. de - scen-dit de coe - lis, cre - do, cre - do, cre - do.

Piano accompaniment for measures 34-36, marked with a *Tutti* dynamic. The texture is rich and full, supporting the vocal lines.

6 5 5 6 5 4 3

6. Et incarnatus est

Andante

31

Piano introduction for the section 'Et incarnatus est'. It consists of two staves of music in 3/4 time, marked 'Andante'. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand.

Tutti

Et in - car - na - - tus est, et in - car -

Tutti

Et in - car - na - - tus est, et in -

Tutti

Et in - car - na - - tus est, et

Tutti

Et in - car - na - - tus est,

Tutti

6  
4

34

Piano accompaniment for the second part of the section. It consists of two staves of music in 3/4 time, marked 'Andante'. The key signature has three sharps. The music features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand.

na - tus est Spi - ri - tu San - cto, de Spi - ri - tu

na - de Spi - ri - tu San - cto, de Spi - ri - tu

de Spi - ri - tu San - cto, de Spi - ri - tu San - cto,

est de Spi - ri - tu San - cto, de Spi - ri - tu

4 3 1 1 1 1 6 5 - - #5 6  
9 8

San - cto, de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a  
 San - cto ex Ma - ri - a, Ma - ri - - - a  
 de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - -  
 San - cto, de Spi - ri - tu San - cto

5 - 3 #5 6 - 5

Vir - - - gi - - - do, cre - - -  
 Vir - - ho - - - mo  
 Et ho - - - mo fa - - - ctus  
 - ne: Et ho - mo fa - ctus, et ho - mo fa - ctus, et ho - mo fa - ctus

4 3 7 7 7 7 7 #  
 9 8



47

do: et ho - mo, ho - - - mo fa - ctus est, cre - do, cre - do.  
 fa - ctus, et ho - - - mo fa - ctus est, cre - do, cre - do.  
 est, et ho - - - mo fa - - - ctus est, cre - do,  
 est, et ho - - - mo fa - ctus est, r

6 5 6 6 6 4

### 7. Crucifixus

52 **Adagio**

- fi - xus et - i - am pro no - - - bis: sub Pon - - ti -

5 6 45 #4 2

o Pi - la - - to pas - - sus,

6 7 6 6 5

8. Et resu  
Allegro

re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scri -

Tutti

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

Tutti

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

Tutti

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

Tutti

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



Piano accompaniment for measures 67-69. The right hand features a melodic line with a trill (tr) in measure 69. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

Solo Tutti

Ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os: cu - jus re - gni non e - rit fi -

Tutti

ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os: cu - jus re - gni non e - rit fi -

Tutti

- di - ca - re vi - vos et mor - tu - os: cu - jus re - gni -

Tutti

Vocal staves for measures 67-69. The first staff is marked 'Solo' and the second and third are marked 'Tutti'. The lyrics are: 'Ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os: cu - jus re - gni non e - rit fi -'.

Cu - jus

Tutti

Piano accompaniment for measures 70-72. The right hand has a melodic line, and the left hand has a bass line. Fingerings are indicated: 5, 6, 7, 6, 7, 6, #, 6, 5, 4, #.

Piano accompaniment for measures 70-72. The right hand has a melodic line, and the left hand has a bass line.

Solo

nis, cre - do, cre - tum San - ctum, Do - - mi - num: qui

nis, cre Et vi - vi - - fi - can - tem:

Vocal staves for measures 70-72. The first staff is marked 'Solo'. The lyrics are: 'nis, cre - do, cre - tum San - ctum, Do - - mi - num: qui' and 'nis, cre Et vi - vi - - fi - can - tem:'.

Solo

Piano accompaniment for measures 73-75. The right hand has a melodic line, and the left hand has a bass line. Fingerings are indicated: #, #, #, 6, 7, 6, 7, 6, 5, #, 6.

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

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

est per -

- tur, et cr

Solo  
Et u - nam san - ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto -

Et u - nam san - ctam ca - tho - li - cam et a - po -

79

*f*

Tutti

Cre - do, cre - do, cre - do, cre - do.

Tutti

Cre - do, cre - do, cre - do, cre - do.

Tutti

8 - li - cam Ec - cle - si - am, cre - do, cre - do, cre - do, cre - do.

Tutti

sto - li - cam Ec - cle - si - am, cre - do, cre - do, cre - do.

Tutti

7 6 — 7 6 7 # # 6 6 5 #

82

Con - fi - - - - - tum ba - ptis - ma

u - num ba - ptis - ma in re - mis - si -

te - or u - num ba - ptis - ma in re - mis - si - o - nem,

- - fi - te - or u - num ba - ptis - ma in re - mis - si -

4# 2 6 1 1 1 1 #

Piano accompaniment for measures 85-87, featuring a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#).

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

6 5 6 5 6 6 5

Piano accompaniment for measures 88-89, continuing the key signature of two sharps.

et ex - spe re - - - - sur - re - - - - cti -  
 ex re - sur - re - cti - o - nem, re - sur -  
 cto re - - - - sur - re - - - - cti - o - - -  
 - cto re - - - - sur - re - - - - cti -

5 6 5 6

90 **Adagio**

o - - - nem, re - sur-re - cti - o - nem mor - tu - o - rum.  
 re - cti - o - nem, re - su - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum.  
 - nem, re - - - sur - re - cti - o - nem mor - tu  
 o - - - nem, re - sur-re - cti - o - nem

5<sup>+</sup> 6 5 6 5 #4 6 1 9 8  
4 3

9. *Et vitam venturi saeculi*

94 **Allegro**

Et vi - ta A - - - - - men, a -  
 Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu -



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

5 — 6 5 — 6  
 3 — 4 3 — 4      6 7      4 5 — 6  
 3 — 4

vi - - - tam ven - tu - ri sae - cu-li.  
 a - men, a - men, et  
 - men, a - men, a - - - men, a - men,  
 - - - cu - li. A - - -

6 7 8      6 6 6 6      3

A - - men, a - men, a - men, a - men, a - - - - men,  
 vi - - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men, a - men,  
 et vi - - - - tam ven - tu - ri  
 - men, a - men, et vi -

a - men, a - - - - men, a - men, et  
 a - - - - men, a - men, a - men,  
 men, a - men, a - men, a - men, a - -  
 et vi - - - - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - -

vi - - - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men, a - men,  
 a - men, a - men, a - men, et vi -  
 - - - men, a - men, a -  
 - - - men, a - men, a

7 6 5 4 5 2

a - r - - - men, a - men, a - men.  
 tam ri sae - cu - li. A - men.  
 - - - men, a - men, a - men, a - men, a - men.  
 men, a - - - - men, a - men, a - men.

6 6 6 6 4 3 5

# Sanctus

## 10. Sanctus

Allegro

*f*

*Tutti*

San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus

*Tutti*

San - ctus, San - ctus, San - ctus,

*Tutti*

San - ctus, San - ctus, San - ctus,

*Tutti*

San - ctus, San - ctus, San - ctus

*tr*

Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt coe -

Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt coe -

De - us Sa - ba - oth. Ple - ni, ple - ni

5 6 4 # 6 # 1 1 5 6 5 6 #7  
3 4 3 4 2

10

li, coe-li et ter-ra,  
 li, coe-li et ter-ra, ple-ni sunt coe-li, coe-li et ter-  
 - - - ni, ple-ni sunt coe-li.  
 Ple-ni, ple-

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

15

ple-ni,  
 ra, ple - coe-li et ter-ra, ple-ni,  
 ni sunt coe-li et ter-ra, ple-ni,  
 ple-ni sunt coe-li et ter-ra, ple-ni,

5 4 7  
 3 2 #

ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a,  
 ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a,  
 ple - ni sunt coe - li et ter - ra, ple - ni sunt coe - li et ter - ra,  
 ple - ni sunt coe - li et ter - ra, glo - ri - a

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

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

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

11. Osanna in excelsis

32

O - san - - - na in ex - cel - - - sis, in ex - cel -  
O - san - na in ex - cel - - - - - sis, o - sa'

6

36

sis, o - san - na in ex - cel - sis,  
na : - - - sis, o - san - na in ex - cel -  
i : - - - sis, o - san - - - na in ex -  
O - - - san - na in ex - cel -

7 7 7 7 6 5 2 6 7 6 2 6 7 7 7

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

2 6 7 6 6 2 7 3 4 6 2

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

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



# Benedictus

## 12. Benedictus

Soprano solo

Be - ne - di - ctus qui ve - - - - -

Alto solo

Be - ne - di - ctus qui ve - - - - -

Solo

7 7

5 4 # 7 4 3 7 7

8

- - - - - nit, qui ve - - - - - ni - ne Do - mi -

7 7 7 6 5 #9 6 6 8 5 #5 -

5 4 # 5 4 #

15

ni, qu - - - - - in no - mi - ne Do - mi - ni.

- - - - - nit in no - - - - - mi - ne Do - mi - ni.

3 6 9 8 6 9 8 8 9 8 6 9 8 6 6 6 5

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

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

13. Osanna in excelsis

22

*Tutti*  
O - san - - - na in ex - cel - - - sis, in ex - cel -

*Tutti*  
O - san - na in ex - cel - - - - sis, o -

*Tutti*  
O

6

26

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

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

- - - sis, *Tutti* o - san - - - na in ex -

O - - - san - na in ex - cel -

7 7 7 7 6 5 2 6 7 6 2 6 7 7 7

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

2 6 7 6 6 2 3 4 6  
 2

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

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

# Agnus Dei

## 14. Agnus Dei

Andante

*p*

*p*

Solo

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

Solo

6 7 6

3

3

7

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

6 4 6 6 9 8 6 9 - 6

2 3 4 5

6 *tr* *f* *p*

*f* *p*

- re no - bis.

Solo

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

5 # 6 6 5 # 6 7 # 6

9

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

6 #4 6 6 4 3 6 9 8 #

2 5 9 8 5 4 #

PROBEPARTITUR

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

Piano accompaniment for measures 12-14, featuring a flowing eighth-note melody in both hands.

Solo

Mi - - se - - re - - re - - no - - -

Mi - - se - - re - - -

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

5 6 9 6 #5 5 6

Piano accompaniment for measures 15-17, including a trill (tr) in the right hand.

Tutti

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

Tutti

A - gnus De - i, qui

Tutti

A - gnus De - - i, qui

Tutti

A - gnus De - - i, qui

- bis.

Tutti

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

15. Dona nobis pacem

Tempo arioso

17

3 3 3

*p*

3 3 3 Solo

ca - ta, pec - ca - ta, pec - ca - - - ta mun - di: do - na no - bis,

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

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

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

7 6 7 6 6 6 5

21

3

do - na - pa - do - bis pa - cem, pa - cem, do - na

6 6 7 - 6 6 5 6 6

5 4 3

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

Piano accompaniment for measures 28-34, featuring a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#).

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

Vocal staves for measures 28-34, including a soprano staff with a treble clef and a bass staff with a bass clef, both in the key of D major.

Piano accompaniment for measures 35-41, continuing the musical accompaniment for the vocal parts.

# 6 6 6 # 6 3 4 # 5 6

Piano accompaniment for measures 35-41, featuring a treble and bass clef with a key signature of two sharps.

pa - - -

Vocal staves for measures 35-41, including a soprano staff with a treble clef and a bass staff with a bass clef.

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

Piano accompaniment for measures 42-48, continuing the musical accompaniment.

6 # # 6 # 6 6 7 6





*f* *p*

Solo

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

Solo

do - na pa - cem,

pa - cem, pa - cem, do - na

*f*

Tutti

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

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

Tutti

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

Tutti

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



69

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

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

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

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

# 6 5 6 5 6 5

75

**Adagio**

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

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

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

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

6 5 6 5 2 6 6 4

# Kritischer Bericht

## I. Quelle

Ein Autograph ist nicht bekannt. Als Quelle der vorliegenden Ausgabe dient handschriftliches Stimmenmaterial aus dem 18. Jahrhundert, welches im Dommusikarchiv Salzburg (Konsistorialarchiv) unter der *Signatur A 450* aufbewahrt wird. Schreiber des Aufführungsmaterials war Johann Jakob Rott (ca. 1682–1766), Fagottist in der Salzburger Hofmusikkapelle.<sup>1</sup>

Umschlagtitel: „MISSA. I a | 4 Voci Conc. | 2 Violini | con | Organo. | D:C: [Besitzervermerk „Domkapelle“] | Del Sigre | [durchgestrichen:] Mat [von anderer Hand:] Leopoldo Mozart | [durchgestrichen:] Pichteler [von Fuetsch] [von anderer Hand eingefügt:] vice Maestro | di Capella.“  
Alte Signatur: oben Mitte: „I 36“

Erhalten sind 24 Stimmhefte (im Folgenden Angabe der originalen Bezeichnung, der originalen Schlüsselung, sofern diese von der Erstausgabe abweicht, und des Seitenumfanges, ggf. beim Vorhandensein zweier Exemplare, die durch die Zusätze „A“ und „B“ unterschieden werden, mit beiden Seitenangaben):

- Canto conc.<sup>to</sup>* (C<sub>1</sub>-Schlüssel; 10 S.)
- Alto Conc.<sup>to</sup>* (C<sub>3</sub>-Schlüssel; 8 S.)
- Tenore Conc.<sup>to</sup>* (C<sub>4</sub>-Schlüssel; 8 S.)
- Basso Conc.<sup>to</sup>* (8 S.)
- Canto Rip:* (C<sub>1</sub>-Schlüssel; A: 6 S., B: 6 S.)
- Alto Rip:* (C<sub>4</sub>-Schlüssel; A: 6 S., B: 6 S.)
- Tenore Rip:* (C<sub>4</sub>-Schlüssel; A: 6 S., B: 6 S.)
- Basso Rip:* (A: 6 S., B: 6 S.)
- Violino 1.<sup>mo</sup>* (A: 8 S., B: 9 S.)
- Violino 2.<sup>mo</sup>* (A: 9 S., B: 8 S.)
- Violone* (8 S.)
- Fagotto.* (8 S.)
- Per la Batutta* (10 S.)
- Organo* (10 S.)
- Organo. Rip:* (6 S.)
- Trombone 1.<sup>mo</sup>* (C<sub>3</sub>-Schlüssel; 6 S.)
- Trombone 2.<sup>do</sup>* (C<sub>4</sub>-Schlüssel; 6 S.)
- Trombone 3.<sup>tio</sup>* (6 S.)

Das verwendete Papier ist 10-zellig rastriert; verweist auf die Längsfelder in der Nähe

Auf dem rechten Rand mit Bleistift

gibt den Notentext der Quelle hinsichtlich der Schreibung, der Balkung und Notensetzung und der Haltung der Noten sowie der Setzung von Akzidentien und Warnungsakzidentien gemäß der heutigen Editionspraxis

wieder (s.u.). Ergänzungen des Herausgebers sind soweit als möglich in den Noten diakritisch gekennzeichnet (Akzidentien, Keile, dynamische Angaben und Artikulationszeichen durch Kleinstich, Bögen durch Strichelung). War eine diakritische Kennzeichnung nicht möglich, erfolgt der Nachweis in den Einzelanmerkungen. Warnungsakzidentien unterliegen nicht der Textkritik, d. h., unnötige werden ohne Nachweis entfernt und notwendige ohne Kennzeichnung ergänzt.

Die originale Akzidentiensetzung erfolgte nach der alten Praxis, dass bei Tonwiederholungen ein einmal gesetztes Akzidentien seine Gültigkeit prinzipiell bei Tonhöhenwiederholung auch über die Taktgrenzen hinaus beibehalten kann. Wird dagegen innerhalb eines Taktes die Tonhöhe verlassen, muss beim Wiederansetzen ein neues Akzidentien gesetzt werden. Da diese Praxis konsequent gehandhabt wurde, ist die Akzidentienpraxis überflüssig entfernt, diejenigen hingegen, die durch die heutige Praxis Fehler ergeben, sind als solche diakritisch gekennzeichnet.

Die originalen Akzidentien wurden mit Ausnahme der „Soprano“ ersetzt und die „Casso“ ersetzt) beibehalten. Die „Faulenzer“ werden teilweise entfernt und unterschiedliche Abkürzungen vorgesehen wurde von der Ergänzung der so-continuo-Stimme fehlenden Generalbassbezeichnung wurde die durch # ersetzt.

Die Orgelstimme fehlen gegenüber der Orgelstimme wieder Generalbassbezeichnungen. Diese wurden in der Orgelstimme von Leopold Mozart nachgetragen. Sofern weitere Eintragungen, z. B. Dynamik, und Korrekturen eindeutig als spätere Hinzufügung identifizierbar waren, sind sie in den Einzelanmerkungen vermerkt. Schreiberkorrekturen wurden nur dort aufgenommen, wenn sie in mehreren Stimmheften vorkamen, d. h. vermutlich auf einem Fehler in der Kopiervorlage beruhen.

Artikulationszeichen (Striche) in der Instrumentalbasstimme sind vor allem dann nicht als solche zu verstehen, wenn sie nicht auch in parallel verlaufenden Stimmen auftreten; sie dienen vielmehr der Kenntlichmachung einer Unisonoführung. Dieses wird auch durch die Beobachtung belegt, dass ein und dieselbe Stelle in den verschiedenen Quellen gelegentlich mit Strichen oder der Bezifferung 1 versehen wurde, worin sich eine Unsicherheit in der Be-

<sup>1</sup> Ernst Hintermaier, *Salzburger Schreiberkatalog* (in Vorbereitung).  
<sup>2</sup> Vgl. Ernst Hintermaier, „Missa Salisburgensis“. Neue Erkenntnisse über Entstehung, Autor und Zweckbestimmung“, in: *Musicologica Austriaca* 1 (1977), S. 154–196, hier S. 157–166.

zeichnungsweise ausdrückt (s. die Einzelanmerkungen). Um Missverständnisse zu vermeiden, verwendet die Erstausgabe hier grundsätzlich die Bezifferung 1.

Die Schreibweise des lateinischen Ordinariumstextes wurde nach der heute üblichen liturgischen Form revidiert (*Graduale Triplex*, Paris, Tournai 1979), die klassischen Schreibweisen (caelum, Iesum, cuius, iudicare) jedoch nicht übernommen.

Die Tromboni-Stimmen wurden in der Musizierpraxis des Salzburger Domes mit der chorischen Alt-, Tenor-, und Bassstimme colla parte geführt. Ihre Verwendung richtet sich nach den räumlichen Gegebenheiten, weshalb in kleineren Kirchen Salzburgs wie der Stiftskirche St. Peter diese Praxis nicht üblich war. Das Mitspielen in Tutti-Passagen und das Pausieren der Posaunen in den Solo-Stellen werden in der Partitur nichts eigens vermerkt. Der Transparenz des Klangbildes entspricht heute die Verwendung von eng mensurierten „alten“ Posaunen. In den Stimmheften der Posaunen fehlen in der Regel die Bindebögen, was in den Einzelanmerkungen nicht eigens vermerkt wurde.

Die Schlüsselung der Basso-continuo-Stimme wechselt bei von oben nach unten sukzessive einsetzenden Vokalstimmen: Der Sopranschlüssel zeigt den Einsatz des Soprans und des Alts an; beim Einsatz des Tenors findet ein Wechsel in den Tenorschlüssel statt und beim Basseinsatz dann in den Bassschlüssel. Mit dem Schlüsselwechsel wird ein Wechsel in der Besetzung angezeigt: Steht der Sopranschlüssel (in der vorliegenden Ausgabe durch Notation im oberen System angezeigt, spielt das Tasteninstrument allein; im Tenorschlüssel treten 8'-Instrumente (Violoncello und Fagott) hinzu (die Erstaussgabe verwendet hier bereit den Bassschlüssel, halst die Noten aber nach oben und setzt zusätzlich Pausenzeichen unter dieselben). Wechsel in den (originalen) Bassschlüssel setzt 16'-Instrument (Kontrabass) ein.

Die Besetzung der Bassi richtete sich an den akustischen Voraussetzungen. In der Erstaussgabe wie es sich aus dem überlieferten Kontrabass, Fagott und Orgel ersieht, wurden die Tuttiabschnitte in der Orgelinstrument, der „Organon“, die Ausnahme ist die Hinzu-

### III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bat (Quelle) = Batutta, Dirigierstimme für den Basso-continuo-Spieler), Bc (Ausgabe) = Basso continuo (= Stimmhefte Org, Org rip, Bat, Vne, Fg), C (Quelle) = Canto (Soprano), conc = Concertatostimme, Fg (Quelle) = Fagotto, Org (Quelle) = Organo (ohne Zusatz ist „conc“ gemeint), r./l.H. = rechte/linke Hand, rip = Ripienostimme, S = Soprano, T = Tenore, Trb (Quelle) = Trombone (in der Ausgabe colla parte mit A, T u. B), Vl = Violino, Vne (Quelle) = Violone. Liegen zwei Einzelstimmen (Doubletten) vor, werden diese durch den Zusatz (A) bzw. (B) voneinander unterschieden; betrifft die Bemerkung beide Stimmen, wird auf einen Zusatz verzichtet.

Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Noten oder Pausen) – Bemerkung

#### Kyrie

##### 1. Kyrie

1	S	C rip(B): ursprünglich „Allegro“, nachträglich korrigiert in „Adagio“
1	T, Bc	T con, Fg, Org, Org rip: ohne „T“
1/2	Bc	Fg: mit Bezifferung 5 (wie Org)
4	S, T, B 2	C rip(A), T rip, B rip(B), Trb
4	Bc 5	Vne, Org: ohne Fermate
6	S 3–4, 8–9	C rip: ohne Bögen
6	Bc	Bat: Bezifferung br
7	S 3–4	C rip: ohne Bog
7	T 1–2	T rip: ohne B
7/8	Bc	Fg: ohne P
8	B 4–5	B rip: o <sup>h</sup>
9	Bc 3	Org: „feru...“ nachträglich
15	A 5	na
15	Bc 2–6	oi, verlängerngs-
16	Bc	ung in zweiter Takt- änglich nur Ziffer 5 auf
17		ie Harmonieverlängerungs-
18		str.
19		punktiert
		änglich eingefügt
		Bat: ohne Bezifferung
		(A): nachträglich eingefügt, darüber f,
		in tr
		C rip: ohne Bogen
		in allen Stimmheften Bezifferung bereits bei 2
		Org rip, Bat: Bezifferung ohne #, Org: # nachträglich hinzugefügt
		Vne: ohne #
		(A): # nachträglich hinzugefügt
		C conc, C rip: # nachträglich eingefügt
		S 2
		S 4
		C conc, C rip(A): ohne tr
		B rip: ohne Bogen
		Org rip, Bat: ohne Bezifferung
		B conc: Viertel punktiert
		S 3–4, 8–9
		C rip: ohne Bögen
		C conc, C rip(B): ohne Bogen
		a <sup>2</sup> und Haltebogen zum Vortakt nachträglich hinzugefügt
		A rip(B): Bogen nachträglich hinzugefügt
		(B): ohne tr
		A conc: zusätzlich hinzugefügt, A rip(A): ohne Bogen;
		A rip(B): Bogen nachträglich hinzugefügt
		B 1–2
		B rip: ohne Bogen
		(A): ohne tr
		Org rip: 2.–4. Viertel Bezifferung 6 $\frac{5}{4}$ 3
		Vl I, Org rip, Bat: Fermate auf Schlussnote; Org,
		Fg: Fermate auf Schlussnote und Doppelstrich;
		C conc, A conc, Trb I, T conc, T rip(A), B conc,
		B rip(A), Trb III: keine Fermate

#### Gloria

##### 2. Gloria in excelsis

Tempoangabe „tempo moderato“ nur in Bat, offensichtlich aber von anderer Hand

1	Bc	Fg, Vne: ohne „Tutti“
2	Bc 3	Org rip, Bat: ohne Bezifferung 6





